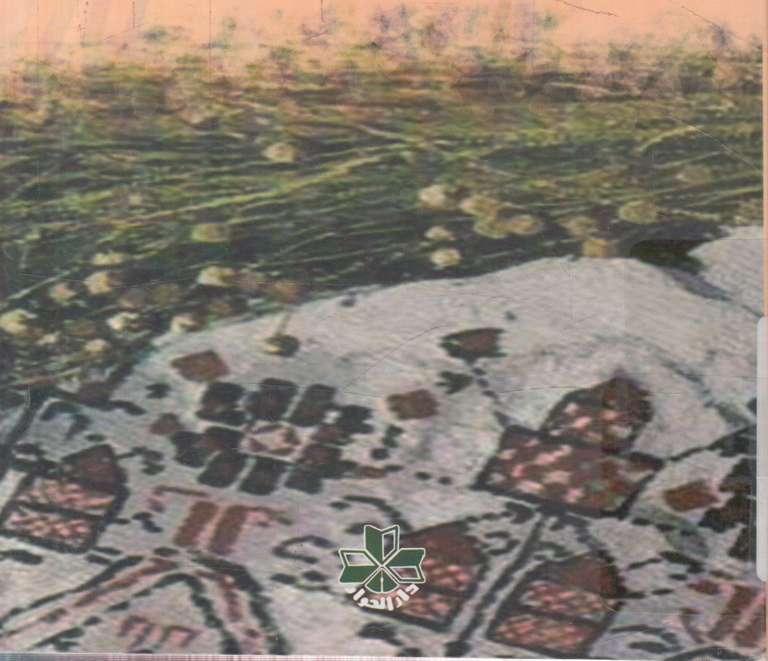
د. دلال هاشم كريم الكناني

الصورة الشعرية في الغزل العذري



الصورة الشعرية في الغزل العذري

● الصورة الشعرية في الغزل العذري
● دلال هاشم كريم الكناني
● جميع الحقوق محفوظة للناشر©
● الطبعة الأولى: 5 / 2011
● النـاشـر: دار الحـــوار للنشـر والتـوزيـع

www.daralhiwar.com

سـورية ـ اللاذقيـة ـ ص. ب: **1018**
هاتـف وفاكـس: **963 41 422339**
البريد الإلكتروني: **daralhiwar@gmail.com**

تم تنفيـذ التنضيـد والإخـراج الضـوئـي في القســم الفنـي بـدار الحوار





د. دلال هاشم كريم الكناني

الصورة الشعرية في الغزل العذري

دار الحوار



((رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ))

النمل 19



إهداء

إليكم جميعاً.... ردّ بعض جميل أمتنُ به لكم....

أسرتي الحبيبة

أبي.... وأمي........ وأخوتي....... وأخواتي .

وإلى: مَنْ وقف إلى جانبي بدربي الشاق في دراستي فكان نعم الصاحب

زوجي العزيز كمال.

وإلى: مَنْ لا أنسى فضلها ما حييت.. نبع الطيبة.. ونهل الوفاء... ودِلاء العطاء..... وفضاء المحبة

أخي الكبير أبي طيبة........ وزوجته الكريمة أم طيبة.

والى: زينة الحياة الدنيا............ حسنين ومصطفى.

دلال

الفهرس

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين على فضله ونعمه التي لا تعد ولا تحصى، والصلاة والسلام على خير الأنام وسيد المرسلين سيدنا محمد بن عبد الله خاتم الأنبياء المرسلين، وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه أجمعين.

أما بعد:

فالعصر الأموي يعٌد من العصور التي شهدت تطوراً في مختلف مجالات الحياة، ولاسيما الحياة الدينية والسياسية مما أثر بدوره في الأدب عامة والشعر بخاصة، إذ شهد الشعر نشأة ظواهر شعرية استمدت وجودها من التغييرات الحياتية التي عاشها الشاعر في هذا العصر، ومنها ظاهرة الغزل العذري، الذي استكمل سماته وبرز ظاهرةً فنيةً لها خصوصيتها الأدبية نتيجة الظروف المحيطة بالشاعر، وقد وقع اختياري لدراسة (الصورة الشعرية) لهذا الغزل، ويعود سبب ذلك إلى أني قد اطلعت على بعض الكتب التي تناولت الغزل العذري بالبحث والدراسة فحكمت على صوره الشعرية بالسذاجة وعدم الابتعاد عن الذاتية، وبعد مدة وجيزة شاء الله أن أُدرّس الأدب الإسلامي في كليتي لأقرأ بعض أشعار العذريين وأُعجب بصورهم الشعرية، فزاد عندي الفضول للاطلاع على المزيد مما دفعني إلى اقتناء دواوين بعض شعراء الغزل العذري، فوجدتني أتحمس للدفاع عن الصورة الشعرية في شعرهم من الآراء الجاهزة والمتسرعة.

وأول عمل قمتُ به هو اختيار الشعراء العذريين الذين سيكونون محور الدراسة ومرتكز البحث، فوقع اختياري على (جميل بثينة، ومجنون ليلى، وقيس بن ذريح، وكثير عزة، وتوبة بن الحمير، وليلى الاخيلية، ونصيب بن رباح، وابو صخر الهذلي، والصمة بن عبد الله القشيري) ومن دون سواهم فاستثنيت بعضهم، إما لأنه قد دُرس كما هو الأمر مع ذي الرمة الذي دُرس في رسالة ماجستير هي(الصورة الشعرية عند ذي الرمة)، وأطروحة دكتوراه هي (ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير)، وإما لأني وجدت مَنْ لا يمتلك فنية عالية كوضاح اليمن في صوره الشعرية إذا ما قورن بمن اخترت من الشعراء، وهكذا تكونت قناعتي أن هؤلاء هم أساس مدرسة الغزل العذري في العصر الأموي.

والمنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة هو المنهج الفني القائم على استقراء النصوص الشعرية ومن ثم تحليلها، والخروج بالنتائج التي نتوصل إليها من خلال البحث والدراسة والتحليل.

وقد تم بناء هذه الدراسة في ثلاثة فصول يسبقها تمهيد درست فيه المحاور الآتية: الصورة لغة واصطلاحاً، والصورة عند النقاد القدامى والمحدثين، والغزل بين الدلالة اللغوية والادبية، والعذري في الدلالة اللغوية والاصطلاحية، ونشأة الغزل العفيف وتطوره، وسمات الغزل العذري في العصر الأموي.

أما الفصل الأول فكان مخصصاً لدراسة مصادر الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري،وقسمته على مبحثين: الأول الحياة الإنسانية وجوانبها المختلفة، الدينية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والثاني الحياة الطبيعية بنوعيها المتحركة والمتمثلة بالحيوان، والصامتة التي تمثل النبات والظواهر الكونية المختلفة وما إلى ذلك.

أما الفصل الثاني فقد كان مخصصاً لدراسة أنماط الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري، وتوزع على مبحثين: الأول تناولت فيه الصورة بأنماطها (البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، واللمسية)، والصورة الذهنية، والثاني النمط البلاغي ويضمُّ أنماط الصورة البيانية المتمثلة بـ (التشبيه والاستعارة والكناية).

وخصصت الفصل الثالث للدراسة الفنية من خلال دراسة البنية في ثلاثة مباحث، الأول ـ بنية قصيدة الغزل العذري، والثاني ـ البنية السردية في الغزل العذري، والثالث ـ البنية الإيقاعية في الغزل العذري.

وقد جاء ترتيب موضوعات الدراسة في أولويتها بحسب كثرة وجودها في الشواهد الشعرية، فعلى هذا الأساس تم ترتيب الدراسة عدا الفصل الثالث إذ حكمت طبيعة المبحث الأول على تقديمه ليكون توطئة للمبحثين الأخيرين، ثم جاء المبحث الثاني بعده على الرغم من أن المبحث الثالث أكثر مادة منه، ذلك لأني أردت ترتيب الفصل من المهم إلى الأهم.

وختمت هذه الفصول بخاتمة بينت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وبقائمة تضمنت المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث، وأخيراً بخلاصة باللغة الإنجليزية. أما مصادري في هذا البحث فهي دواوين شعراء الغزل العذري الذين قامت عليهم الدراسة، واحتجت إلى الرجوع لبعض الكتب النقدية والبلاغية القديمة والحديثة، ولا سيما التي تناولت موضوع الصورة الشعرية أو البنية الإيقاعية.

ولا يسعني في الختام إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل لصاحب الفضل في مساعدتي لاختيار الموضوع وإخراجه بهذا العنوان، مشرفي الأول المرحوم الأستاذ الدكتور محمود عبد الله الجادر (رحمه الله) وأسكنه فسيح جناته، فلا أنسى فضله في مراحل دراستي جميعها في البكالوريوس والماجستير ومن ثم الدكتوراه، إذ لم يبخل يوماً في تقديم المساعدة والعون، وكل ما احتجت إليه في جميع مراحل دراستي الأولية والدراسات العليا، ولا أستطيع أن أرد له فضله إلا أنني أُكثر الدعاء له بالمغفرة والرحمة مادام بين يدي الرحمن (سبحانه وتعالى)، وأود أن اشكر المشرف على هذه الدراسة الأستاذ الدكتور عبد الرزاق خليفة محمود، الذي كان ولا زال أخاً قبل أن يكون مشرفاً، فإني أقف عاجزة عن الشكر والامتنان إليه، فهو رمز للأستاذ الفاضل في توجيهاته العلمية، وحرصه على معاونتي بشتى الوسائل سواء أكان في توفير الكتب لي من مكتبته الخاصة، أم في المناقشة بما يخص الدراسة، فله الشكر والثناء لما قدمه لي، داعية الله (عز وجل) أن ينعم

عليه بدوام الصحة والعافية، وكما أشكر أستاذي الدكتور عبد اللطيف حمودي الذي لم يبخل عليَّ يوماً في الإجابة عن أسئلتي.

وبامتنان صادق أقدم الشكر الجزيل إلى كل مَنْ مدَّ يد العون لي في توفير الكتب أو التشجيع، وأخصَّ السيدة فضاء هاشم في المكتبة المركزية، و د. رائد عبد الله السامرائي في كلية التربية ـ جامعة تكريت، و د. صباح علاوي في كلية تربية سامراء، والأستاذ محمد أحمد شهاب في كلية الآداب ـ جامعة تكريت، فجزآهم الله عني خير الجزاء ووفقهم الله لما يحبّه ويرضاه.

وأخيراً...... فإني قدمت هذا البحث وقد بذلت فيه قصارى جهدي، فان أصبت فمن عند الله، وإن أخطأت فمن عند نفسي، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين فهو الموفق لطريق الرشد والصواب، وهو المولى ونعم النصير.

التمهيـــد

الصورة لغةً:-

من خلال البحث والاستقصاء في المظان اللغوية القديمة نقف على اشتقاقات كثيرة لمادة (ص، و، ر)، ثم نضع أيدينا على معانٍ منها ما يقترب كثيرا من الدلالة الاصطلاحية، ومنها ما يبتعد عنه، وذلك ما يستدعي إعادة النظر للخروج بالدلالة التي نرسي عليها ركائز بحثنا هذا.

وعند إنعام النظر في معاجم اللغة نجد دلالات مختلفة لمادة (صور)، فقد ذكر صاحب اللسان: ((في أسماء الله تعالى: المصور وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها))[1].

ونقل عن ابن الأثير قوله: ((الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته))[2].

---

1 لسان العرب: مادة (صور).

2 المصدر نفسه: مادة (صور).

ولنا أن نلمس في هذا الكلام التركيز على الجانب الحسي للصورة وذلك من خلال كلمة (هيئة)، والجانب المعنوي من خلال كلمة (صفة)، فالصورة "إما مادية حسية وإما معنوية تدرك بالعقل والتمثل الخيالي"[3].

وذهب الزبيدي (ت1205هـ) إلى تأكيد هذين المعنيين في قوله: ((الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيأته وعلى معنى صفته... وإن الصورة ضربان: ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة، والثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة...))[4].

واختلف اللغويون في رصد مادة (صور) فمنهم من آثر التفصيل في سرد دلالات هذه المادة وكل ما يتصل بها[5]. ومنهم من أوجز ولم يتوسع، فالزمخشري في أساس البلاغة يقول: ((وصوره فتصور وتصورت الشيء و لا أتصور ما تقول... ومن المجاز: هو يصور معروفه إلى الناس))[6].

فهذه إشارة سريعة وموجزة إلى مفهوم الصورة، وكذلك الأمر في كتاب العين إذ جاء فيه (((وصورت): صورة وتجمع على صور وصور لغة))[7].

وقد أوجز الفيومي أيضا في قوله: (((الصورة): التمثال وجمعها (صور) مثل غرفة وغرف و(تصورت الشيء مثلت (صورته) وشكله في الذهن (فتصور) هو وقد تطلق (الصورة) ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا أي صفته ومنهم قولهم (صورة) المسألة كذا أي صفتها و(اصاره) الشيء بالألف (فأنصار) بمعنى أماله فمال)) [8].

نلمس مما سبق ذكره من تعريفات الصورة عند اللغويين، اقترابهم من الاتفاق على مفهومين للصورة الأول يخص الهيئة، والثاني يخص الصفة، وان حدثت إضافة معينة فلا تكون إلا توضيحاً وشرحاً لهذين المفهومين.

---

3 المعجم المفصل في الأدب: مادة (صور).
4 تاج العروس: مادة (صور).
5 ينظر: لسان العرب: مادة (صور).
6 أساس البلاغة: مادة (صور).
7 كتاب العين: مادة (صور).
8 المصباح المنير: مادة (صور).

وهنالك إشارة في القران الكريم إلى هذين المعنيين (الهيئة والصفة)، في قوله تعالى: "وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ"[9] وقوله تعالى " وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ"[10].

فتفسير هاتين الآيتين يقرب المعنى المراد للصورة، فقد جاء في تفسير الآية الأولى أن المعنى ((خلقنا أباكم آدم طينا غير مصور ثم صورناه نزل خلقه وتصويره منزلة خلق الكل وتصويره أو ابتدأنا خلقكم ثم تصويركم بأن خلقنا آدم ثم صورناه))[11]. وأما الآية الثانية فقد جاء في تفسيرها: ((فصوركم من جملة ما خلق فيهما بأحسن صورة حيث زينكم بصفوة أوصاف الكائنات وخصكم بخلاصة خصائص المبدعات وجعلكم أنموذج جميع المخلوقات))[12].

ولا نريد أن نستقصي كل ما قيل في مادة (صور)، فذلك مما قد يخرج البحث عن حدوده، فضلا عن إن ثم رسائل وأطاريح كثيرة استقصت المادة فلم تدع مزيداً لمستزيد[13].

الصورة في الاصطلاح:

تابع النقاد القدامى والمحدثون مفهوم الصورة الشعرية بالدراسة, لما تمثله من أهمية كبيرة في المجالين النقدي والأدبي على حد سواء، فقديما ذهب أرسطو إلى أن: ((الشاعر يجري مجرى المصور، فكل منهما محاك، والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، و إما بأمور يقال إنها موجودة وكانت، و إما بأمور يظن إنها ستوجد وتظهر. فكذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من المشاعر بمقالة تشمل على المقالات و المنقولات)).[14]

وقد عني أرسطو بالتقابل بين الصورة والمادة ((وبنى عليه فلسفته كلها، وطبقه في الطبيعة، وعلم النفس والمنطق فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي

9 الأعراف: 11.
10 التغابن:3.
11 أنوار التنزيل وأسرار التأويل: 8 / 200.
12 المصدر السابق:28 / 739.
13 ينظر على سبيل المثال لا الحصر، الرسائل الجامعية سواء أكانت ماجستير أم دكتوراه: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، الصورة في شعر بشار بن برد، الصورة الشعرية عند الأعشى، الصورة الأدبية في الشعر الأموي، الصورة الشعرية عند تميم بن أبي مقبل.
14 كتاب ارسطو طاليس في الشعر: 159.

أعطاه المثال إياه. ومادته هي ما صنع منه مرمرا أو برونزاً. والآلة عنده صورة بحتة، والنفس صورة الجسم. ومادة الحكم لفظه أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول)).[15]

وقد احتلت الصورة حيزاً مهماً في التراث النقدي العربي القديم، ونالت مكانة مهمة في ميدان البحث، ودراسة ماهيتها، وتحديد وظيفتها في المنجز الإبداعي، وهذا مما يفتح لنا باباً للدخول في عرض موجز نتعرف من خلاله على أولى المحاولات وأهمها لدراسة الصورة الشعرية عند النقاد القدماء، على أن بعض هذه المحاولات تمثل ومضات و إشارات سريعة غير متعمقة بدراسة المفهوم الأدبي للصورة، إلا أنها فتحت مجالا واسعاً أمام النقاد والباحثين المحدثين.

ولعل أولى الومضات التي يطالعنا بها التراث النقدي مقولة الجاحظ (ت255هـ) التي تناول فيها التصوير، إذ قال: ((والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والبدوي والقروي والمدني، و إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير)).[16]

والمفهوم من كلامه أنه يرجح قيمة اللفظ لأن المعاني متوافرة بين أيدي الناس، فالمعاني عند الجاحظ عامة، وأما المفاضلة والتمايز فتكون في اللفظ. لكن لابد من التنبه على أن اللفظ لا يقصد به مجرد الكلمات التي نستعملها للتعبير عن فكرة ما، و إنما يعني بها الصياغة بكل ما لهذه الكلمة من مدلول واسع أي ائتلاف اللفظ والمعنى، وهو بذلك يقترب من التعبير الفني أو الصورة الشعرية في مفهومه هذا.

وهناك من يشارك الجاحظ عنايته باللفظ وتركيز القول فيه وفي أثره اكثر من عنايته بالمعنى، فقدامة بن جعفر (ت 337هـ) من الذين عنوا بحسن اللفظ وجودة السبك، وانصب أغلب جهده في هذا الميدان، فقسم الشعر على أقسام: ((فقسم منه ينسب إلى علم عروضه، ووزنه، وقسم ينسب إلى علم

---

15 معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 227.

16 الحيوان: 3/131ـ132.

قوافيه، ومقاطعه، وقسم ينسب إلى غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه، والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه)).[17]

وفي البحث عن موقفه النقدي نجده يلتقي مع الجاحظ في نظرته النقدية معتمدا على التصوير والصياغة لبيان جودة الشعر أو رداءته، فإن التقاء الاثنين يكمن في الخط الفكري المهتم بالصياغة أو الشكل الفني، وان المعاني هي مادة الشعر ولذلك فإنها ((معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه. إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من انه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث، والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة)).[18]

نستدل من هذا النص أنه لا قيمة للمعاني في الأدب عامة والشعر بخاصة، وإنما تتجلى قيمة الأدب وجماليته من خلال الشكل (اللفظ) والصياغة، فالحكم على جودة الشعر أو رداءته مرهون أو موصول بصورته الشعرية، وقدامة يعقد مقارنة لا بأس بها لإيصال هذا المفهوم النقدي الفلسفي إلينا، فيحدد موقفه انه لا يعيب النجارة رداءة الخشب الذي هو مادتها كذا الأمر بالنسبة للمعاني التي هي مادة الشعر المفضية إلى الصورة، فلو كان المضمون (المعنى) وضيعاً واللفظ شريفاً لما نال ذلك من قيمة الشعر.

وأما أبو هلال العسكري(ت 395هـ) فقد كانت عنايته بمصطلح (الصورة) عناية سريعة وموجزة، ولم يفصل قوله فيه، وإنما اكتفى بإشارات إليه، ذلك عندما أشار إلى الصورة في موضوع الابانة عن حد البلاغة بقوله: ((البلاغةُ كلُّ ما تُبَلِّغُ به المعنى قلبَ السامع فتمكِّنَه في نفسه كتمكُّنه في نفسك مع صُورةٍ مقبولة ومعرض حسن. وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة، لانَّ

---

17 نقد الشعر: 13.

18 المصدر نفسه: 17.

الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرِضُهُ خلقا لم يُسمَّ بليغا، وان كان مفهوم المعنى، مكشوف المَغزى)).[19]

في هذا النص إشارة واضحة لأهمية الصورة في العمل الأدبي، لما لها من تأثير في قلب السامع. فضلاً عن إشارته إلى نص العتابي عن اثر اللفظ والمعنى في إفساد الصورة بقوله: ((وقال العتابي: الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخراً، أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعنى، كما لو حول رأس إلى موضِع يد، أو يد إلى موضِع رجل، لتحولت الخلقة، وتغيرت الحلية)).[20]

ونجد عنده إشارة سريعة أيضاً عندما قسم التشبيه بقوله: ((والتشبيه بعد ذلك في جميع الكلام يجري على وجوه منها تشبيه الشيء صورة.)) [21]، ((ومنها تشبيه الشيء لوناً وحسناً.))، ((ومنها تشبيه به لونا وصورة)).[22]

فتتضح لنا حقيقة هي أن المفهوم الأدبي والنقدي القديم للصورة الشعرية لا يبرح ركني اللفظ والمعنى، تارة بترجيح لغة اللفظ على المعنى، وتارة أخرى بترجيح كفة المعنى على اللفظ. لهذا لم يتوسعوا بمفهوم الصورة في المجال الاصطلاحي الدقيق، بل بقيت آراؤهم قريبة من المفهوم اللغوي ولم يتشكل عندهم المفهوم النقدي الاصطلاحي الواضح، باستثناء عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الذي يمكن أن يعد خير من تكلم على الصورة الشعرية وانه اقترب بمفهومه من المفهوم النقدي المعاصر فقد كان موقفه من الصورة أساساً لمفهوم التصوير عنده، وذلك من خلال نظرية النظم التي كشفت فكرته النقدية في أن التصوير في المعاني، يتبين ذلك في قوله: ((ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة

---

19 كتاب الصناعتين: 10.

20 كتاب الصناعتين: 161.

21 المصدر نفسه: 245.

22 المصدر نفسه:246.

الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصفة كذلك محال أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه. وكما لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه)).[23]

نستنتج من كلامه انه ينكر أن يكون للمعاني مزية في إظهار قيمة الأدب، كما رفض أن تكون للألفاظ مزية من حيث هي ألفاظ مجردة، وإنما القياس يقوم على أساس النظم و الأسلوب والصياغة، ((إذن ففصاحة الألفاظ وبلاغتها لا ترجع إلى الألفاظ بشهادة الصفات التي توصف بها، و إنما ترجع إلى صورتها ومعرضها الذي تتجلى فيه، وبعبارة أخرى ترجع إلى نظمها وما يطوى فيه من خصائص. ومعنى ذلك أن هذه الصفات ليست صفات للألفاظ في أنفسها، وإنما هي صفات عارضة لها في التأليف والصياغة بسبب دقائق بلاغية لم تكن لها قبل سياقها الذي أخذته في صور نظمها)).[24]

فالجرجاني ليس من أنصار المعنى على حساب الصياغة (اللفظ)، وهو أيضاً ليس من أنصار اللفظ (الصياغة) وإهمال المعنى الذي يدل عليه بهذه الصياغة، فالصياغة مرتبطة عنده بالصورة العامة للتجربة، ولا تمايز بين الألفاظ إلا بوجودها في النظم أو التركيب القادر على تأليف الكلام وتنظيم أجزاء الصورة، وتوضيح الفكرة التي تقوم عليها. إذن هي محاولة ربط بين اللفظ والمعنى والتقائهما لإظهار الصورة المطلوبة منهما. وإذا سألنا: ما المقصود بـ(الصورة) عند الجرجاني؟ نجد الجواب في قوله: ((واعلم أن قولنا: (الصورة)، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بَيْنُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في الصورة هذا لا تكون في صورة ذلك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين، وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقا عبّرنا عن ذلك

---

23 دلائل الإعجاز: 196ـ 197.

24 البلاغة تطور وتاريخ: 164.

الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير)).[25]

إذن فالتمايز بين صورة وأخرى يكون في إجادة الصياغة وهذا ما يفرضه النظم أو التركيب، وإنما هذه (الصياغة) هي ما نعبر عنه الآن بـ (الصورة الشعرية)، وذلك لان الصورة الشعرية هي صياغة المعنى المتآلف مع السياق اللغوي والموصولان بالنظم الذي يساند إيصال الفكرة، على أن يكونا مجملين بالفنية والخصوصية الجمالية التي من خلالها يكون التفاضل والتمايز.

لقد بذل النقاد القدامى مجهوداً في توضيح الصورة ومحاولة الاقتراب من ماهيتها ومهامها، إلا أن المصطلح مازال بحاجة إلى توضيح أكثر من التنظير والتطبيق، ولاسيما أن النقاد القدماء قد تمسكوا بركني اللفظ والمعنى في محاولة الوصول إلى اللفظ والمعنى في محاولة الوصول إلى مفهوم الصورة، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني الذي اقترب من مفهوم (الصورة) الحديث، ليجعل المعنى موصولا بالسياق اللغوي المشحون بآليات فكرية وفنية وجمالية يسندهما النظم والتركيب لتحديد الصياغة المهَّيئة للتصوير.

مفهوم الصورة عند الباحثين والنقاد المحدثين:-

شغلت الصورة الشعرية حيزاً واسعاً ومهماً من عناية النقاد المحدثين حتى أنها كادت تكون القضية الأولى من القضايا التي تحتل عنايتهم، وقد بذل النقاد والدارسون المحدثون جهوداً مكثفة لتحديد ماهية المصطلح، وكانت عنايتهم إما مستمدة من الموروث النقدي القديم، أو متخذة المفهوم الغربي للصورة منفذاً للخروج بمفهوم جديد للمصطلح، أو عامدة إلى دمج الاثنين للوصول إلى نتيجة مرضية يقف عليها الدارس لمعرفة ماهية الصورة ووظيفتها، فجاء التفاوت واضحاً في هذه الاتجاهات نظراً لاختلاف عنايتهم، فبعضهم أراد دراسة طبيعة الصورة،

---

25 دلائل الإعجاز: 389.

والآخر وظيفة الصورة، وغيره أشكالها وهكذا. ومن هنا اكتفى هذا البحث برصد بعض هذه الاتجاهات، إذ ليس من مهمته حصرها وإنما الاكتفاء بعينات منها، والعذر في ذلك أن هناك دراسات سابقة عنيت في هذا الجانب عناية تفصيلية[26].

ومن عينات التعريفات التي ستكون أساساً من أسس بحثنا التعريف القائل: ((الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني)).[27]

ويبدو أن صاحب هذا النص قد تأثر بمفهوم الصورة عند الجرجاني تأثيراً واضحاً في مزاوجة اللفظ (الشكل) بالمعنى (المضمون) للخروج بفنية عالية للصورة مساندة التركيب والوزن والأساليب البلاغية المختلفة، ومثل هذا التأثير نلحظه عند باحث آخر تأثر بنظرية النظم، فقال: ((إن لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة و إنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم (الصورة) فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه)).[28]

وهنا يبدو الفرق واضحاً بين النقاد القدامى والمحدثين، إذ إن المحدثين بدأوا باستعمال لفظة (الصورة) بوصفه مصطلحاً دقيقاً، وبشكل مفصل مستقل بعض الشيء عن استعماله اللغوي لينتقل في عنايات الباحثين إلى المعنى الاصطلاحي بشكل اكثر موضوعية، وقد بذلت الجهود لتحديد ماهيته، فهناك من يتوسع في

---

26 ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، والصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، والصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي.

27 الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: 435.

28 مقدمة لدراسة الصورة الفنية 39 - 40.

مفهوم الصورة لتشمل التعبير الحقيقي فلا تقتصر على العبارات المجازية، فلم تعد الصورة تتنافى والمعنى الحقيقي وهذا ما يلتقي والتعبير التصويري[29].

ونجد للصورة معنى آخر عند محمد عناني فهي: ((التذكر الواعي لمدرك حسي سابق، كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة. أي استرجاع صورة منظر آثاره الإنسان. أو صوت سمعه... الخ بعد أن يبتعد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس. وقد يكون التذكر شاملاً للمنظر أو الصوت، أو قاصراً على جزء أو أجزاء منه وهذا بطبيعة الحال جزء من عمل الذاكرة أو ملكة التصور)).[30]

ومكانة الخيال في هذا النص مهمة جداً لتكوين الصورة الشعرية، فهو لا يكتفي بالحواس، وإنما لابد من التذكر لتشكيل الصورة، فهو الوسيلة التي بواسطتها يتم الإبداع في إظهار الصورة الفنية بشكلها وجماليتها المتوخاة، فالأساس هو الخيال لان ((المدركات الحسية ترتسم صورها بالعقل وتسجل كما تسجل آلة التصوير الشمسي صورها ثم تحفظ إلى أن يحتاج إليها الإنسان فيعيدها إلى ساحة الشعور... وهذه المجموعة من الصور العقلية هي الذخيرة النفسية التي يستخدمها الإنسان في تفكيره.. وبدونها لا يقوى على الحكم أو التعليل أو الاستنباط وان استعادة هذه الصور إذا كانت من غير تغيير أو تبديل فهذا النوع هو الخيال الحضوري أو الذاكرة، وإذا كانت مقرونة بالتغيير والتبديل بحيث تنشأ عن ذلك صور جديدة فهذا هو الخيال الاختراعي)).[31]

ونستدل من هذه النصوص أنه من الصعب أن نتبنى تعريفاً واحداً كاملاً للصورة الشعرية، ونرى أن هذا الاختلاف لامناص منه بين الباحثين لان نظرتهم تتأتى من زوايا مختلفة بحسب النقطة المراد بحثها، مما يؤدي إلى وجهات نظر متعددة ومختلفة من باحث إلى آخر، إلا أن هذا لا يعني أنهم لم يتفقوا على بعض الجوانب الرئيسة، من ذلك وجود صورة حسية تدعمها صورة ذهنية،

---

29 ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد: 58- 59.

30 النقد التحليلي: 57.

31 الأسس الفنية للنقد الأدبي: 91

الأولى تعتمد على الملموسات جميعا والحواس مصدرها الأساس، والأخرى عقلية (ذهنية) تنبع من التفكير والذاكرة والعقل.

تعد أهمية الصورة الشعرية والقيمة الحقيقية لها بوجودها في ضمن سياقات التشكيل الشعري الذي يساعدها على إخراج دلالات ذات مستويات متباينة تظهر مدى عمق التجربة الفنية في العمل الإبداعي. لهذا ستكون العناية بالتطبيق اكثر من العناية بدرج آراء النقاد القدامى والمحدثين وإحصائها جميعا، لان التطبيق هو المحرك الأساس للكشف عن مواطن الإبداع، والوصول من خلاله إلى جهود أدبية فنية اتسمت بالإبداع لقدرة صاحبها على إيجاد صورة شعرية ذات دلالات عميقة وإيرادها في ضمن التشكيل الشعري وهذا ما سنجعله محوراً لدراستنا للصورة عند شعراء الغزل العذري.

الغزل بين الدلالة اللغوية والأدبية:-

الغزل في اللغة: ((حديث الفتيان والفتيات... الغزل اللهو مع النساء... ومغازلتهن محادثتهن ومراودتهن. والتغزل: التكلف لذلك)).[32]

ويشترك الغزل في معناه مع لفظتي (النسيب والتشبيب) حتى أن بعض النقاد جعلوا هذه الألفاظ الثلاثة بمعنى واحد، وقد سجل النقاد القدامى رأيهم في ترادف هذه المفردات، ومن ذلك ما ذهب إليه ابن سلام (ت 231هـ) في اعتماده المرادفة ويراها ذوات معنى واحد، حينما قارن بين جميل وكثير في قوله: ((وكان لكثير في التشبيب نصيب وافر، وجميل مقدم عليه وعلى أصحاب النسيب جميعاً في النسيب)).[33] ويرى ابن قتيبة (ت 276هـ) أنه لا فرق بين مدلولات المعاني لهذه الألفاظ الثلاثة، وما يكشف فكرة الترادف عنده هو وصفه لغزل عمر بن أبي ربيعة بالتشبيب، بقوله: ((وكان عمر... يتعرض للنساء الحواج في الطواف وغيره من مشاعر الحج ويشبب بهن)).[34] ويؤكد هذا ما ذهب إليه ابن

---

32 لسان العرب: مادة (غزل).

33 طبقات فحول الشعراء:545/2.

34 الشعر والشعراء: 558.

سيده في جعل هذه الألفاظ بمعنى واحد مردداً أقوال اللغويين القدامى، فقد أستند إلى نقل آراء الخليل بن احمد الفراهيدي، وابن دريد، وغيرهما من علماء اللغة[35] في نظرتهم لهذه المفردات الثلاثة، فقال: ((الغزل تحديث الفتيان الجواري وقد غازلها مغازلة، والتغزل- المتكلف لذلك وقد تغزل بها)).[36] ويقرن الغزل بالنسيب والتشبيب في قوله: ((نسب بالنساء ينسب وينسب نسباً ونسباً - تغزل بهن في الشعر... شبب بها كذلك... نسب بها ينسب وينسب نسيباً تغزل والاسم الغزل، ويشبب بها كله سواء)).[37]

ويدعم هذا الترادف للكلمات الثلاثة في قوله: ((الغزل حديث الفتيان والفتيات واللهو مع النساء، ومغازلتهن محادثتهن ومراودتهن، وشبب بالمرأة: قال فيها الغزل والنسيب)).[38] ويبدو أن سبب تقارب مدلولات هذه المفردات (الغزل والنسيب والتشبيب) إلى أنها تصب في موضوع واحد هو حب المرأة، فهو المحور الرئيس والمحرك لهذه المفردات، ولعل التفاوت يكون في استعمال هذه الألفاظ قديماً وحديثاً، إذ نرى استعمال (النسيب) قديماً أكثر من استعمال مفردة (الغزل)، وأما المفهوم الحديث فاعتماده لفظة (الغزل) أكثر من لفظتي (النسيب والتشبيب)، وربما كان هذا التفضيل لخفة المفردة ودقتها المرادة في تحديد الغرض الذي يتحدث فيه الشاعر عن حب المرأة وتمييزه من الأغراض الأُخر.

وهناك من يفرق بين معاني هذه الألفاظ، ويجعل لكل واحدة منهن مدلولاً معيناً، كقدامة بن جعفر الذي قدم دلالة لكل مفردة مفرقاً بين الغزل والنسيب في قوله: ((والغزل إنما هو التصابي والاستهتار بمودات النساء... أما النسيب فهو ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن... ويقال في الإنسان أنه غزل إذا كان متشكلا بالصورة التي تليق بالنساء وتجانس موافقاتهن)).[39]

---

35 ينظر على سبيل المثال: لسان العرب: مادة (شبب، وغزل ونسب)، وتاج العروس: مادة (شبب، وغزل ونسب).

36 المخصص: مادة (غزل).

37 المصدر نفسه: مادة (نسب).

38 المخصص: مادة (شب).

39 نقد الشعر: 134.

وذهب التبريزي هذا المذهب في قوله: ((النسيب ذكر الشاعر المرأة بالحسن والإخبار عن تصرف هو أهابه، وليس هو الغزل، و إنما الغزل الاشتهار بمودات النساء والصبوة إليهن و النسيب ذكر ذلك والخبر عنه)).[40]

وأما ابن رشيق (ت 456هـ) فآراؤه تتأرجح بين ترادف هذه الألفاظ واختلافها في المعنى، فيثبت الترادف معتمدا على الاشتقاق اللغوي، وينقل رأي ابن دريد بقوله: ((واشتقاق التشبيب يجوز أن يكون من ذكر الشبيبة، وأصله الارتفاع كأن الشباب أرتفع عن حال الطفولية، أو رفع صاحبه، ويقال: شب الفرس إذا رفع يديه وقام على رجليه... ويجوز أن يكون من الجلاء يقال: شب الخمار وجه الجارية، إذا جلاه، ووصف ما تحته من محاسنه فكأن هذا الشاعر قد أبرز هذه الجارية في صفته إياها وجلاها للعيون... ومنها شبت النار إذا رفعت سناها وزدتها ضياء... قال ابن دريد: شببت في الشعر شباً مثل نسبت نسيباً، والنسيب أكثر ما يستعمل في الشعر)).[41]

ونبه في باب النسيب على رأي قدامة بن جعفر في وجود فرق بين معاني هذه الألفاظ بقوله: ((والنسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد.. وأما الغزل فهو إلف النساء، والتخلق بما يوافقهن، وليس مما ذكرته في شيء، فمن جعله بمعنى التغزل فقد أخطأ، وقد نبه على ذلك قدامة وأوضحه في كتابه نقد الشعر))[42].

وقد لقي رأي قدامة بن جعفر استحساناً عند بعض الباحثين المحدثين، فحددوا لكل لفظة تعريفاً خاصاً بها، لينقضوا فكرة الترادف، فقد مال السباعي إلى هذا الرأي بقوله: ((ويحسن أن نختص مطالع القصائد التي تعرض لذكر المرأة باسم التشبيب، وهذا فرق ما بينه وبين الغزل والنسيب. أما الفرق بين هذين فعلى تعذر حده يمكن أن يقال إن الغزل ما عمد فيه الشاعر إلى وصف المرأة مدفوعاً إلى ذلك بعقيدة أو مسوقاً فيه بصناعة، والنسيب ما توجه فيه إلى ذكر

---

40 شرح ديوان الحماسة: 112/3.
41 العمدة: 2/ 127- 128.
42 المصدر نفسه: 117/2.

الصبابة والوجد وألم الهوى والفراق صادراً عن وجدان وشعور لا يكونان إلا للمحبين المغرمين))[43].

ووافق هذا الرأي هوى بعض الباحثين،ومنهم السباعي بيومي فجعل لكل لفظة تعريفاً مستقلاً، للتفريق بينهن تفريقا في الدلالة واللفظ، فقال: ((الغزل هو الاشتهار بمودات النساء وتتبعهن والحديث إليهن والعبث بذلك في الكلام، وان لم يتعلق القائل منهن بهوى أو صبابة، وأما التشبيب فهو ما يقصد إليه الشاعر من ذكر المرأة في مطالع الكلام، وما يضاف إلى ذلك من ذكر الرسوم ومساءلة الأطلال، توخيا لتعليق القلوب وتقييد الأسماع قبل المفاجأة بالغرض من الكلام، وأما النسيب فهو أثر الحب وتبريح الصبابة فيما يبثه الشاعر من شكوى وما يصفه من التجني وما يعرض له من ذكر محاسن النساء))[44].

ونخلص من هذا إلى أن هذه الألفاظ الثلاثة لا تبتعد عن المنبع الأساسي ومصبها الرئيس الذي هو (حب المرأة)، مما هيأ لها الترادف في الدلالة، ولكن لا ننكر بعض الاختلافات اليسيرة بين كل واحدة منها إذا التزمنا الدقة والتحديد في المعنى والتعبير، وجعل لفظة الغزل ذات معنى عام، والنسيب والتشبيب ذات معنى خاص.

العذري في الدلالة اللغوية والاصطلاحية:-

جاء في تهذيب اللغة أن ((العذرة: الناصية... والعذرة: وجع في الحلق... خاتم البكر... العلامة))[45].

وفي اللسان: ((والعذرة: نجم إذا طلع اشتد غم الحر، وهي تطلع بعد الشِّعرى...))[46]، وقد وردت معان أُخر للفظة (العذرة) في لسان العرب لا مجال لذكرها هنا.

---

43 تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي: 110-111.

44 تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي: 107

45 تهذيب اللغة: مادة (عذر).

46 لسان العرب: مادة (عذر).

وأما في الاصطلاح فـ(العذري) نسبة إلى قبيلة عذرة، التي ارتبط اسمها مع الغزل العفيف الصادق، فنسب إليها من دون غيرها من القبائل العربية، وأصبح يسمى (الغزل العذري). وتنتمي هذه القبيلة إلى قبائل قحطان اليمنية، ويعرفون ببني عذرة بن سعد هذيم بن ليث بن سود بن أسلم بن الحافي بن قضاعة، وقد تفرق بنو عذرة في الأمصار الإسلامية حتى وصلوا إلى الأندلس[47].

عرفت هذه القبيلة بكثرة عشاقها الذين امتازوا بالفصاحة والعفة في الحب والقصائد الرقيقة المؤثرة في النفوس، العالقة بالأذهان واشتهرت بالعشق العذري، حتى قالوا: ((ليس حي أصدق في الحب من بني عذرة، ولا تضرب الأمثال فيه إلا بهم.[48]))

وكثرت أخبار الرواة عن بني عذرة وعشاقها، وقد أوردت عدة مصادر ومراجع هذه الأخبار التي تحدثت عن شهرة هذه القبيلة بهذا الفن الذي يطلق عليه (الغزل العذري) أو الغزل العفيف[49].

لعل سبب نسبة هذا الغزل إلى قبيلة عذرة من دون غيرها من القبائل العربية لما امتازت به هذه القبيلة من جمال النساء وعفة الرجال، فضلاً عن وجود البيئة المناسبة لظهور مثل هذا الغزل، فقد تمتعت بالاستقرار والخصب، ويمكن ذكر سبب آخر هو أن (عروة بن حزام) شاعر اتسم شعره بخصائص الغزل العذري العفيف، وهو من العصر الإسلامي، يعود نسبه إلى بني عذرة، لهذا نستطيع أن نعده أول شاعر غزل عذري سبق شعراء الغزل العذري في العصر الأموي، بفنه وشعره العفيف الذي يلم خصائص ومميزات الغزل العذري، وهناك أسباب أُخر ذكرها بعض الباحثين[50].

ولا يعني هذا أن الغزل العفيف أقتصر على بني عذرة، فهناك قبائل عربية أُخر اشتهرت به، مثل قبيلة بني عامر بن صعصعة من نزار الذين اشتهروا بالحب

---

47 ينظر:جمهرة انساب العرب: 486.

48 تزيين الأسواق: 8.

49 ينظر على سبيل المثال لا الحصر: اتجاهات الشعر في العصر الأموي: 429، وكتاب قيس ولبنى شعر ودراسة، 10.

50 ينظر: كثير عزة حياته وشعره: 72، والحب المثالي عند العرب: 16

المفضي إلى الجنون أحياناً، منهم قيس بن الملوح الذي لقب بـ(مجنون ليلى)، فضلاً عن شهرة قبائل عربية أخرى بهذا الفن[51]. وربما أتى ارتباط هذا الغزل بقبيلة عذرة لما للمعنى اللغوي من تقارب مع الاستدلال الاصطلاحي، فالتزام العفة في الغزل يدنو من المعنى اللغوي لكلمة (عذرة) في أحد معانيها (خاتم البكر).

نشأة الغزل العذري وتطوره:-

لم يكن موضوع الغزل من الموضوعات المستحدثة في العصر الأموي، وإنما سبقت نشأته هذا العصر لتمتد إلى العصر الجاهلي، لهذا نجد صعوبة في تحديد مرحلة نشأة الغزل العذري، وذلك لأن الغزل في العصر الجاهلي قد سار في اتجاهات كثيرة ومتباينة في الكثرة والقلة تبعا للحالة الشعورية والتجربة النفسية للشاعر، فظهر اتجاه الغزل الحسي يمثله شعراء كثيرون منهم، أمرؤ القيس، والأعشى، والنابغة الذبياني، وطرفة بن العبد وغيرهم، وهناك اتجاه الغزل العفيف ومن شعرائه في العصر الجاهلي، المرقش الأكبر، والمرقش الأصغر، وعنترة بن شداد، وقيس بن الحدادية، وعبد الله بن عجلان النهدي، وعبد الله بن علقمة العامري الذين إتسم شعرهم بالعفة والصدق والابتعاد عن الفحش عند ذكر المرأة وجمالها، تشترك في غزلهم كثير من الملامح الموضوعية والفنية والغزل العذري في العصر الأموي. فقد انماز غزلهم بذكر النوى، وعفة المحبوبة وضن نوالها، كما يتبين في قول قيس بن الحدادية:

أَجِدَّكَ إن نُعمٌ نَأَت أنتَ جازِعُ ... قَدِ اِقتَرَبَت لَو أَنَّ ذَلِكَ نافِعُ

قَدِ اِقتَرَبَت لَو أَنَّ في قُربِ دارِها ... نَوالاً وَلَكِن كُلَّ مَن ضَنَّ مانِعُ[52]

وتقترب هذه القصيدة المكونة من ستة وأربعين بيتا من الملامح الرئيسة للغزل العذري، فموضوعاتها تصب في مصب المفردات نفسها بذكر الفراق وعفة المحبوبة وتمنعها، ودور الواشي في إشاعة الأقاويل المغرضة، إذ يقول:

---

51 ينظر: كثير عزة حياته وشعره: 72ـ 73

52 عشرة شعراء مقلون: 37.

بَكَت مِن حَديثٍ بَثّهُ وَآشاعَهُ وَرَصَّفَهُ واشٍ مِنَ القَومِ راصِعُ[53]

وتأكيد عدم إذاعة السر فهو بين الأضلاع لا يمكن خروجه:

فَلا يَسمَعَن سِرّي وَسِرَّكِ ثالِثٌ أَلا كُلُّ سِرٍّ جاوَزَ اِثنَينِ شائِعُ

وَكَيفَ يَشيعُ السِرُّ مِنّي وَدونَهُ حِجابٌ وَمِن دونِ الحِجابِ الأَضالِعُ[54]

ونلمس اشتراك هذا الغزل في أكثر من سمة عدت من سمات الغزل العذري، منها المفردات اللغوية، والصورة الشعرية، و الأسلوب الشعري من حيث الاستفهام والتكرار والدعاء، ولا تقتصر هذه الملامح على قيس بن الحدادية، فهناك آخرون جنحوا إلى الغزل العفيف، منهم عبد الله بن عجلان النهدي الذي يقول:

فارقت هنداً طائعاً فندمت عند فراقها

فالعين تذري دمعة كالدر من آماقها

متحلياً فوق الردا ء يجول من رقراقها

خود رداح طفلة ما الفحش من أخلاقها

ولقد ألذ حديثها وأسر عند عناقها[55]

وتلتقي هذه الأبيات والغزل العذري الأموي في أكثر من جانب، منها ما يتعلق بسهولة الألفاظ ورقتها، ومنها ما يتصل بالصورة الشعرية المعتمدة على التشبيه وغيره من الأساليب البلاغية، فهذا الشاعر الذي طلق زوجته وندم على طلاقها يعاني لوعة الحب التي أدت به في النهاية إلى الموت، تذكرنا قصته بقصة قيس بن ذريح الذي لقي المصير نفسه عندما طلق زوجته (لبنى)، وكثيراً ما يصادفنا هذا التشابه في قصص هؤلاء الشعراء مع قصص الشعراء العذريين[56]، وكأن الغزل العذري وقصصه هو امتداد لما سبقه من غزل عفيف وقصص عشاقه.

---

53 المصدر نفسه: 38.

54 المصدر نفسه:38.

55 الأغاني: طبعة دار الفكر22/ 239.

56 ينظر اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: 50.

ويمتد الغزل العفيف ليشمل عصر صدر الإسلام، فهناك شعراء عرفوا بغزلهم العفيف، ومنهم عبد الله بن علقمة العامري الذي عشق حبيشة بنت حبيش وهي عامرية من قومه وفيها يقول:

إذا غيبت عني حبيشة مرة ... من الدهر لم أملك عزاءً ولا صبرا

كأن الحشى حر السعير يحشه ... وقود الغضى والقلب مستعرا[57]

وقوله:

ولم يك حبي عن نوالٍ بذلته ... فيسليني عنه التجهم والهجر[58]

وقوله:

إنْ يَقتُلوني، يا حُبَيش، فلم يَدَعْ ... هَوَاكِ لهُمْ مِني سِوَى غُلّةِ الصّدرِ

وَأنتِ التي أخليت لحمي من دَمي ... وَعَظمي وَأسبَلتِ الدموعَ على نحري[59]

فنلمح في هذه الشواهد الشعرية مرارة الحرمان والألم والشكوى، وكثرة الواشين والرقباء، ونحول الجسم، وديمومة خفقان القلب، وكلها من سمات الغزل العذري، فضلا عمّا قلناه سابقا من وجود تشابه بين قصصهم، وخير مثال قصة عروة بن حزام الذي أحب ابنة عمه فكانت قصتهما كقصة قيس بن الملوح وفيها قال متغزلا:

وما بي من خبل ولا بي جنة ... ولكن عمي يا أخي كذوب

أقول لعرّاف اليمامة داوني ... فإنك إن داويتني لطبيب

فوا كبدا أمست رفاتا كأنما ... يلذعها بالموقدات طبيب

عشية لا عفراء منك بعيدة ... فتسلو ولا عفراء منك قريب

عشية لا خلفي مكر ولا الهوى ... أمامي ولا يهوى هواي غريب

فوالله لا أنساك ما هبت الصبا ... وما عقبتها في الرياح جنوب

---

57 الأغاني: 7 / 300.
58 الأغاني: 7 / 301.
59 المصدر نفسه:7 / 303

وإني لتغشــانـي لذكــراك هـزة لها بين جلدي والعظام دبيـب[60]

ويتصف هذا الشعر بالتعبير الصادق عن الإحساس العميق بالحب ولوعته، وصدق العواطف ونبلها، وألم الحب وحرقته، والإخلاص في حب المحبوبة، وهذا ما يتسم به الغزل العذري في العصر الأموي، فالشبه الكبير بين شعر عروة بن حزام وشعر شعراء الغزل العذري مما جعل د. شوقي ضيف يدرجه في ضمن شعراء الغزل العذري في العصر الأموي، وقرنه بـ(جميل بثينة، وكثير عزة، وقيس بن ذريح)[61] على الرغم من أنه شاعر إسلامي عاش في صدر الإسلام وكانت وفاته في خلافة سيدنا عثمان بن عفان ﷺ[62].

ولعل عروة بن حزام هو اقرب الشعراء في غزله تصويراً للسمات الموضوعية والفنية التي يتسم بها الغزل العذري في العصر الأموي، فهو يصور كبده المحترقة بالموقدات، وما يعتريه به من ارتعاشة تمشي بين جلده وعظامه وهذه هي أقصى حالات العشق، ويتضح التشابه أكثر في قوله:

متى تكشفا عنّي القميصَ تَبَيَّنا بِيَ الضُرَّ من عَفْراء يا فَتَيانِ

إذن تريا لَحْماً قليلاً وأعْظَمـاً بليــن وَقَلْبـاً دائـمَ الخَفَقـانِ

وقد تَرَكَتْني لا أعي لمحــدِّثٍ حديثاً وإنْ ناجَيْتُهُ ونَجاني

فَوَيْلي على عفــراءَ وَيْلٌ كـأنّهُ على الصَّدْرِ والأحشاء حَدُّ سِنانِ[63]

وتلك هي صورة العاشق الصادق في عشقه، فهو يعاني من ويلات الحب الذي يتركه في نحول الجسم، وخفقان القلب الدائم، وكأن حبه لعفراء ألم كالألم الذي يتركه حد السنان. وبلغ التقارب بين شعر عروة بن حزام وشعر شعراء الغزل

---

60 المصدر نفسه: 2 / 129

61 ينظر: العصر الإسلامي / 361.

62 الأغاني: 24 / 127.

63 الأغاني: 24 / 130.

العذري الأموي مبلغا يشمل الصورة الشعرية، والأسلوب الشعري المتمثل بأسلوب النداء والتكرار والتمني والنفي، ونلمح ذلك في قوله:

تَحَمّلْتُ مِنْ عفراءَ ما ليس لي بِهِ ... ولا لِلجبالِ الرّاسياتِ يَـدانِ

فيا رَبُّ أنتَ المُسْتَعانُ علـى الذي ... تَحَمّلْتُ من عفراءَ منذ زَمانِ

كَـأنّ قطـاةً عُلّقَـتْ بِجَنـاحِها ... على كَبِدي من شِدّةِ الخَفَقانِ[64]

وهذه الأمثلة الشعرية تنفي فكرة يتداولها بعض الباحثين عن الغزل العفيف، وهي إقصاء العصر الجاهلي والإسلامي عن هذا اللون، وقصره على العصر الأموي، وانه ما كان ليظهر إلا في عصر كعصر بني أمية [65].

وان هذه الشواهد الشعرية تؤكد صدق ما نذهب إليه من حقيقة وجود الغزل العفيف المشابه للغزل العذري في العصرين الجاهلي والإسلامي، لا كما ذهب الأستاذ الجواري في قوله عن الحب العذري: ((وقد ظهرت صورة هذا الحب في الأدب العربي أواسط القرن الأول الهجري. وإذا أردنا أن نكشف عن تاريخه وجدناه وليد التطور الاجتماعي الجديد الذي أحدثه الإسلام في الحياة العربية. على أننا لو نظرنا في الأدب الجاهلي لوجدنا في بعض ثناياه بذوراً لعاطفة الحب وصورة بسيطة من صوره فيها سذاجة وليس فيها السعة التي نشهدها في الحب العذري. ولا الأغوار البعيدة التي ينفذ إليها في النفس والآفاق الواسعة التي ينبسط فيها. وآية ذلك أن عاطفة الحب في الشعر الجاهلي يعوزها الاستمرار والانسياب. فلا يكاد الشاعر يلم بها حتى يستطرد منها إلى وصف الناقة التي توصله إلى الحبيبة أو المفازة التي يقطعها من أجل لقائها)).[66]

إن هذا الإطلاق على الغزل في العصر الجاهلي يجانب في بعض الأحيان الصحة، والدليل على ذلك أن هناك قصائد طويلة يتغزل فيها الشاعر بمحبوبته تغزلاً عفيفاً صادقاً من دون أن يستطرد إلى وصف الناقة ويأتي الغزل حاملاً اغلب

---

64 المصدر نفسه: 131/24.

65 ينظر على سبيل المثل لا الحصر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 234، والعصر الإسلامي: 359،والتطور والتجديد في الشعر الأموي: 34، والامالي في الأدب الإسلامي: 242.

66 الحب العذري:36.

السمات التي يتصف بها الغزل العذري[67]. وان الإطلاق قد يبعد الفكرة عن الدقة وذلك ما نجده في قول د.طه حسين: ((إن غزل هؤلاء الشعراء الإسلاميين أرقى بكثير من غزل الجاهلين من حيث إن غزل الجاهلين كان مادياً خالصاً بينما كان في غزل الإسلاميين شيء غير المادة، وأظن أن هذا يحتاج إلى شيء من الإيضاح. ما الذي كان يعني به إمرؤ القيس أو النابغة أو الأعشى إذا تغزلوا وذكروا النساء؟ لم يكونوا يعنون بذكر الحب وتأثيره في النفس ولا بهذه الآلام المختلفة التي تنشأ عنه، أي لم يكونوا يعنون بدخائل نفوسهم وإنما كان الغزل عندهم ضربا من الوصف، كانوا يصفون النساء كما كانوا يصفون الإبل. وقل ما تجد عندهم عناية بالعاطفة أو حرصاً على تمثيلها، فان وجدت عندهم هذه العناية بالعاطفة لم تلبث أن تزدري هذه العاطفة ازدراء، لأنها كانت عاطفة مادية غليظة إن صح هذا التعبير، كانت عواطفهم تصدر عن الشهوات وإيثار اللذة قبل كل شيء)).[68]

قد اختار د. طه حسين ثلاثة شعراء من العصر الجاهلي مثلوا اتجاه الغزل الحسي، وعمم كلامه على طبيعة الغزل الجاهلي متناسياً أن هناك اتجاهاً آخر للغزل في العصر الجاهلي هو الغزل العفيف وقد مثله عدد من الشعراء، منهم عنترة بن شداد، والمرقش الأكبر، والمرقش الأصغر، وعبد الله بن عجلان النهدي، وقيس بن الحدادية وغيرهم مما ذكرنا آنفاً.

ونخلص من هذا إلى أن الغزل العفيف لا يقتصر على عصر من دون آخر، لأن الأمر متصل بالطبيعة البشرية، فالشاعر إذا احب حباً صادقاً فمن غير المعقول أن يسيء إلى محبوبته بغزل فاحش، وإنما يلزم فنه بتصوير ما يعانيه من مرارة الحرمان والألم، والشكوى من كثرة الرقباء والواشين... الخ، فهو يشترك بهذه الصفات الموضوعية والفنية مع الغزل العذري، فالغزل العذري لم يكن وليد العصر الأموي، وإنما تمتد جذوره إلى العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، فهو ظاهرة استمدت وجودها من بدايات تعود إلى عصر سابق، وارتبطت بما سبقها

---

67 ينظر على سبيل المثال:قصائد قيس بن الحدادية في كتاب عشر شعراء مقلون، والمرقش الأكبر في مجلة العرب: 6/ 888، والمرقش الأصغر في مجلة كلية الآداب: 13/ 534.

68 حديث الأربعاء: 1 / 285.

من الشعر العفيف، فقد كانت هناك النواة الأولى في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام[69]، وهي النواة التي إكتمل نضجها في عصر بني أمية.

تطور الغزل العفيف (العذري) في العصر الأموي:-

اختلفت صورة الغزل العذري في العصر الأموي، فقد أصبحت تمثل ظاهرة فنية مكتملة الصفات الموضوعية والخصائص الفنية، إذ سلك الشعراء فيه مسلكاً جديداً ينطوي على بعض الاختلافات اليسيرة مع الغزل العفيف في العصر السابق له، والذي يمثل النواة للغزل العذري في العصر الأموي، فقد شاع الغزل العذري في العصر الأموي شيوعاً هيأ له أن يكون ظاهرة فنية تاريخية، ولاسيما أن عدداً كبيراً من الشعراء إتصف جُلُّ شعرهم بأنه غزل عفيف ومن هؤلاء (جميل بن معمر، وقيس بن ذريح، وقيس بن الملوح، وكثير بن عبد الرحمن)، يدلنا هذا على أن قبائل أخرى غير بني عذرة عرفت هذا الغزل، يعضد ما نذهب إليه قول الجواري: ((ولم يقتصر هذا الحب العذري على قبيلة عذرة بل لقد وجد في قبائل أخرى غيرها عشاق من هذا الطراز منهم المجنون قيس بن الملوح العامري وهو من بني عامر بن صعصعة وقيس بن ذريح صاحب لبنى وهو من كنانة بن خزيمة. وعرف بمثل ذلك كثير بن عبد الرحمن الخزاعي صاحب عزة وتوبة بن الحمير الخفاجي صاحب ليلى الاخيلية)).[70]

وقد ركز بعض الباحثين أو الدارسين على الأسباب التي أدت إلى تطور هذا الغزل تطوراً ملحوظاً في العصر الأموي، حين أصبح فناً شعرياً له خصوصيته التي دعت إلى العناية بدراسته، فمنهم من يرجع هذا التطور إلى السبب الديني فهو ((غزل ينم عن نفس صافية، صفاها الإسلام، وأحال الحب فيها إلى البراءة والطهارة، فقد سما بالنفوس، وكان لهذا السمو أثره في هذا الغزل العذري الذي يرتفع في بعض جوانبه عن المادة والحس)).[71]

---

69 هناك شواهد شعرية كثيرة تخص الغزل العفيف في العصر الجاهلي ينظر على سبيل المثال شعر المرقش الاكبر في مجلة العرب: 6 / 888، وشعر المرقش الأصغر في مجلة كلية الآداب: 13 / 540.

70 الحب العذري: 44.

71 التطور والتجديد: 34.

ويرجع باحث آخر سبب تطوره إلى العامل الاجتماعي بقوله: ((فهذا الغزل العذري يجب أن يكون أثراً لتربية جيل جديد تربية صادقة صارمة. هذا من نحو... ويجب أن يكون أثراً لنوع من الحياة الاجتماعية تعرف الاستقرار وتساعد عليه من نحو آخر... وكلا هذين الأمرين لم يتوفرا معاً إلا في عصر بني أمية)).[72]

وهناك من يركز على السبب السياسي، فإذا أضفنا السبب السياسي إلى السببين السابقين الديني والاجتماعي يمكن للمسألة أن تتوضح أكثر، إذ قدم د. طه حسين هذا العامل وبتفسيرات سياسية معينة[73]، ثم قال بعد هذه التفسيرات: ((كان أهل مكة والمدينة يائسين ولكنهم كانوا أغنياء فلهوا كما يلهو كل يائس، وكان أهل البادية الحجازية يائسين، ولكنهم كانوا فقراء فلم يتح لهم اللهو. وقد حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية، وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن خاصة، فنشأ في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص. وليس بالبدوي الخالص، ولكن فيه سذاجة بدوية وفيه رقة إسلامية.... وظهر الغزل العفيف الذي هو في حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى في الحب)).[74]، ويؤكد أن العامل السياسي هو الذي أوجد الغزل الصريح والغزل العفيف معاً وفي عصر واحد، بقوله: ((إذن فهذان القسمان من الغزل أثر من آثار الحياة السياسية في أيام بني أمية)).[75]

ومنهم من يزيد عاملاً آخر هو العامل الحضاري الذي تهيأ للشعراء بعد الانقلاب الذي أحدثه الإسلام في المجتمع العربي وفتح لهم أبواب الترف الحضاري[76].

نخلص من هذا إلى أن تظافر هذه العوامل أو الأسباب المتمثلة بمجيء الإسلام الذي أثر في هذا الجيل من الشعراء تأثيرا مباشرا فتمسكوا بالعفة في الحب، وارتباط ذلك بالحياة الاجتماعية التي كانوا يعيشونها آنذاك في البادية وتمسكهم

---

72 تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 284.

73 ينظر: حديث الأربعاء: 1 / 235.

74 المصدر نفسه: 237.

75 المصدر نفسه: 238.

76 ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي: 106.

بالتقاليد والعادات التي كان يفرضها عليهم مجتمعهم العربي فيما يخصّ علاقة الرجل بالمرأة، فضلاً عن معاناتهم من تأثير الصراعات السياسية في العصر الأموي، كل ذلك ألجأهم إلى تفريغ أحزانهم في غزلهم العفيف الذي جاء ملائماً وبكل اتجاهاته. لهذه المعاناة، وما أحدثه الإسلام من تغييرات حضارية ساعدت على تطور مثل هذا الغزل العفيف. وبهذه الأسباب مجتمعة تزداد الصورة وضوحاً لدينا لمعرفة أسباب تطور الغزل العفيف وظهوره بكونه ظاهرة فنية وتاريخية في العصر الأموي.

سمات الغزل العذري في العصر الأموي:-

يتماز الغزل العذري بخصائص فنية وموضوعية متعددة يمكن إجمالها بما يأتي:-

1- العفة والسمو والتقوى في الحب:- فهو يمثل الحب الصادق والعفيف، وينم عن طهارة النفس والسمو على المتع الحسية، ويبتعد كل البعد عن الدوافع الجنسية، فالغزل العذري لا يخرج عن كونه ((صراعا بين الجسد والروح يتحول في نفس العاشق - لأسباب شخصية أو اجتماعية أو اقتصادية - إلى رغبة مكبوتة، وهي رغبات كان العشاق العذريون يتسامون بها فوق مستوى الغرائز ويرتفعون بها فوق مستوى الشهوات، ويستعلون بها فوق رغبات الجسد)).[77]

ويتسم شعرهم بالحب العفيف والعواطف الصادقة والمشاعر النبيلة، على الرغم من أنه يستوعب المظاهر الحسية أحياناً، وقد يلجأ الشاعر العذري إلى وصف جمال محبوبته وهو بطبيعة الحال ليس وصفاً فاحشاً، وإنما المسألة تتصل بالطبيعة البشرية المحبة للجمال، فالشاعر يبحث دائماً على الأنموذج المثالي المتكامل شأنه في ذلك شأن الفنان الذي يبحث عن الجمال رسماً أو نحتاً... الخ من الفنون، لهذا نرى الشاعر يصف جمال محبوبته مضافاً إلى عفتها وتمتعها بالأخلاق العالية، ليبرر اختياره لها وتفضيلها على غيرها من النساء.

---

77 الحب المثالي عند العرب: 49.

وقد يلجأ إلى ذكر العناق أو التقبيل وهو ليس من صنف الشهوة الجنسية، إنما من قبيل طلب التقاء الروحين المتحابين، وهي أمنية يمني الشاعر نفسه بها لا أكثر من ذلك ولا أقل، فهو يطلب نوال محبوبته لكنه سعيد بضن نوالها، ويتلذذ بالحرمان من هذا النوال،وهذه العفة هي صادقة وليست مفتعلة، تلمح ذلك في قول جميل بثينة:

وَإِنّي لأرضى مِن بُثَينَةَ بِالَّذي ... لَوَ اَبصَرَهُ الواشي لَقَرَّت بَلابِلُه

بِلا وَبِألا أستَطيعَ وَبِالمُنى ... وَبِالأمَلِ المرجو قد خاب آمِلُه[78]

2- توحّد المحبوبة: الشاعر العذري لا يعشق إلا امرأة واحدة يرتبط إسمه باسمها كما في (جميل بثينة، كثير عزة، مجنون ليلى، قيس لبنى)، ينصرف هؤلاء إلى محبوبة واحدة تأخذ جل عنايتهم، ولا ينتبهون إلى سواها من النساء مهما امتلكن من صفات جمالية، فالجمال عندهم مسألة توافق وتلاؤم لمشاعرهم واحساساتهم، فهم يرون محبوباتهم أجمل نساء الكون، وهذا يتضح من خلال ما يسبغون عليهن من صفات الجمال لأنوثة متكاملة.

إذن هو نوع من الخلود لحب محبوبة واحدة لا يفرق بينها وبين الشاعر إلا الموت، بل أحيانا يريد لقاءها حتى بعد الموت، فهو التمسك والثبات على حبها ولا يرضى بغيرها بديلا، فلا يرغب في مشاركة محبوبة أخرى لها، لا قبلها ولا بعدها، فيقول مجنون ليلى:

حَلَفتُ لَها بِاللهِ ما حَلَّ بَعدَها ... وَلا قَبلَها إِنسِيَّةٌ حَيثُ حَلَّتِ

أَقامَت بِأَعلى شُعبَةٍ مِن فُؤادِهِ ... فَلا القَلبُ يَنساها وَلا العَينُ مَلَّتِ

وَقَد زَعَمَت أَنّي سَأَبغي إِذا نَأَت ... بِها بَدَلاً يا بِئسَ ما بِيَ ظَنَّتِ

وَما أَنصَفَت أَمّا النِساءَ فَبَغَّضَت ... إِلَيَّ وَأَمّا بِالنَوالِ فَضَنَّتِ[79]

---

78 ديوانه: 169.

79 ديوانه: 71.

3- التلذذ بالألم والحرمان من نوال المحبوبة:- على الرغم من أن من الطبيعي أن الشاعر العذري كان يطمح أن ينهي علاقته مع صاحبته بالطريقة المشروعة وهي الزواج، لكنه كان يتلذذ بهذا الحرمان واليأس من تحقيق ما يتمنى، مقتنعا بما كان يسد طريقهما من حواجز، وكأن ذلك يمده بالمشاعر الملتهبة وتتلظى أحاسيسه، ويعاني من حرقة الوجد، وشقاء الحرمان وغلبة الهوى. وكأن القصيدة العذرية ((تجمع بين التودد إلى الحبيبة، غزلا عفيفا قريبا من المثالية. وبين رثاء النفس، صورة حزينة متشائمة سوداوية، نتيجة لخيبة الأمل والإخفاق في تجربة الحب)).[80]

فالشاعر العذري يرضى من محبوبته بأقل القليل، ويتمتع بلوعة الحب، كما في قول أبي صخر الهذلي:

ويا حُبّها زدني جَوىً كلّ ليلـةٍ ويا سلوةَ الأيام موعدُك الحَشر[81]

4- معاناة الشاعر من النوى أو البعد والفراق، ومن الوشاة و الرقباء والعذال، فكثيراً ما يشتكي الشاعر العذري من هذه الآفات التي تعد حواجز في طريقه وأمام حبه، ويرتبط أمر العاذل في أغلب الأحيان وموضوع السلوى والنسيان، إذ كثيراً ما تطلب العاذلات أو يطلب العاذلون من الشاعر العذري أن يسلو فتاته أو محبوبته، وينسى هواها ويستبدل به هوى آخر مناسباً له، ولكن جوابه دائما يأتي بالرفض القاطع، كما في قول مجنون ليلى:

وَقالـوا لَـو تَشـاءُ سَـلَوتَ عَنهـا فَقُلـتَ لَهُـم فَـإِنّي لا أَشـاءُ

وَكَـيفَ وَحُبُّهـا عَلِـقٌ بِقَلبـي كَمـا عَلِقَـت بِأَرشِـيَةٍ دِلاءُ

لَهـا حُـبٌّ تَنَشّـأَ فـي فُـؤادي فَلَيـسَ لَـهُ وَإِن زُجِـرَ اِنتِهـاءُ

وَعـاذِلَـةٍ تُقَطِّعُنـي مَـلامـاً وَفي زَجـرِ الـعَواذِلِ لي بَلاءُ[82]

---

80 المرثاة الغزلية في الشعر العربي: 33.

81 شرح أشعار الهذليين: 958.

82 ديوانه: 36.

الفصل الأول

مصادر الصورة الشعرية
في شعر الغزل العذري في العصر الأموي

المبحث الأول: الحياة الإنسانية وجوانبها

المبحث الثاني: البيئة الطبيعية

مصادر الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري:

إن تتبع الصورة الشعرية في التشكيل الشعري لشعراء الغزل العذري في العصر الأموي، يدلنا على أنهم يستمدون مصادر صورهم من مناهل متعددة، يمكن أن نجملها في المجالات الآتية:

1- الحياة الإنسانية: ويمثل هذا الجانب ما يتعلق بالإنسان ومجالات حياته المختلفة كلها، سواء ما اختص بحواسه وأعضائه أم بحياته الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

2- البيئة الطبيعية: وتتمثل في الطبيعة المتحركة كالحيوان، والطبيعة الصامتة كالنبات وظواهر الكون والكواكب والأنواء.

إلا أن هذه المصادر ليست الوحيدة في شعرهم، بل أن هناك مجالات أُخر لم أذكرها[1]، وذلك لأني اعتمدت على البارز منها في الغزل العذري ليكون دليلا لدراستي في هذا الفصل.

---

1 ينظر على سبيل التمثيل لا الحصر جانب الزينة: ديوان مجنون ليلى: 64، 65، 72، 84، وديوان كثير عزة: 40، 53، 65، 203، وشرح أشعار الهذليين، 937

المبحث الأول

أولا: - الحياة الإنسانية:

استلهم الشاعر العذري في العصر الأموي صوره الشعرية من أعضاء الإنسان وحواسه، ولعل السبب في ذلك انه وجد في هذه المناهل مورداً ينهل منه بسهولة ويسر، لأنها أقرب ما يكون لفكره وخياله، فضلا عن التلامس الواقعي الذي يضفي على صوره الشعرية ولوحاته الفنية صدقاً واقعياً، يشعر المتلقي بما يعانيه الشاعر العذري من ألم الفراق والحرمان.

ومن هذه المناهل التي تخص جسم الإنسان حاسة (العين)، التي كانت المتأثر الأكبر في الغزل العذري، إذ وردت بمعان متعددة وبدلالات مختلفة تبعا للثيمة التي ترد فيها. وأظهر استقراء الشواهد الشعرية أن العين الباكية وصورتها كانت في طليعة الصور المعبرة عن دواخل شعراء الغزل العذري، ومن ثم فهي نتيجة من نتائجه، وقد أكثر الشعراء العذريون من وصف هذه العين، وأفاضوا القول في ذكرها، مما زاد في إغناء صورهم وساعد النشاط الجمالي في التشكيل الشعري، وقد لوحظ التفاوت في جمالية هذه الصور في الشواهد الشعرية، فيأتي التصوير أحياناً ساذجاً متعارفاً عليه، إذ كلما ذكر الشاعر محبوبته إنهمل الدمع من عينه[2]، فهو لا يستطيع صبراً على الفراق لذلك يستسلم لدمع عينيه، ويكون ليله كئيباً لا نوم فيه ذاكرا من يحب [3]، واصفاً في شعره الدموع التي اسقمت عينيه[4].

---

2 ينظر: ديوان جميل بثينة: 21.

3 ينظر: المصدر نفسه: 49.

4 ينظر: المصدر نفسه:51.

وقد ينهض بمثل هذه الصور فيسمها بميسم العمق الفني وفي هذه أيضا نلحظ تفاوتا، فجميل بثينة مثلا يكف عن البكاء ويزجر دموع عينيه إذا ما بدت أو لاحت له نار بثينة، وإلا فدموعه كثيرة دِرَّةً ولا تقلع عيونه عن البكاء إلا إذا بدت نارها وعند ذلك تهدأ نفسه ويحبس دموعه كما تحبس الناقة وتمنع درها وهذه مقابلة لا بأس بها وقد نجح في إظهار فنية معقولة فيها، فيقول:

لاحَتْ لِعَيْنِكَ مِنْ بُثَيْنَةَ نَارُ ... فَدُموعُ عَيْنِكَ دِرَّةٌ وَغِرارُ[5]

ونراه أكثر عمقاً ونشاطاً فنياً عندما يصف كيف أن دمعه بقى حائراً في جفنه لا ينزل، وما إنْ نظرت إليه بثينة حتى أسلم عينيه للدموع، فقال:

وَمِمّا شَجاني أنّها يَومَ وَدّعَت ... تَوَلّت وَماءُ العَينِ في الجَفنِ حائِرُ

فَلَمّا أعادَت مِن بَعيدٍ بِنَظرَةٍ ... إِلَيَّ اِلتِفاتاً أَسلَمَتهُ المَحاجِرُ

يقولون لا تنظرْ، وتلك بليّة ... بلى، كلّ ذي عينين لا بدّ ناظرُ[6]

وهو بهذا يثبت أنه لا يستطيع كتمان حزنه وألمه من فراق بثينة فكلما حاول فضحته الدموع، وكأنه يستطيع أن يخفي ما به بالعين الصحيحة التي لا تدمع، لكن بان عليه الشوق من عين أخرى باكية، فيقول:

ولما أجد الحي بيننا- ولم يكن ... درى أحد من بين بثينة فاجع

آبت مقلتي كتمان ما بي وبينت ... مكان الذي أخفى، وفاض المدامع

غداة لقيناها على غير موعد ... بأسفل خيم، والمطي خواضع

فراجعها القوم الصحاح صدورهم ... وأعرضت عن وجد بها لا اراجع

وآومت بجفن العين واحتار دمعها ... لتقتلني مملوحة الدل مانع

كمت دمعها عين الصحيح، وبينت ... مكان ذوي الشوق العيون الدوامع

ورقرقت دمع العين ثم ملكته ... مجال القذى، فالدمع في الجفن ناقع7

---

5 ديوانه: 83.

6 ديوانه: 82، أسلمته: أسقطته، المحاجر: ما دار بالعيون.

فيؤكد جميل بثينة في هذا النص عدة حقائق أولها: إن العيون كاشفة السرائر ولاسيما العين الباكية، لأنها تظهر ما كان مخفياً من الوجد، وتكون شاهدا على حال صاحبها، ويمثل ذلك قوله أيضا:

خَليلَيَّ ما اخفي مِنَ الوَجدِ ظاهِرٌ فدَمعي بِما أخفي الغَداةَ شَهيدُ[8]

ويقرُّ حقيقة جديدة أن المحب لا يستطيع أن يسيطر على دموع عينيه إذ كلما حاول فشل في المحاولة، ليستسلم ويسلم عينيه الاثنتين إلى الدموع من شدة ما يعانيه، كما في قول الصمة القشيري:

بَكَت عَينِيَ اليُمنى فَلَمّا زَجَرتُها عَنِ الجَهلِ بَعدَ الحِلمِ أسبَلَتا مَعا[9]

والحقيقة الأخرى هي أن الشاعر العذري عندما يلجأ إلى تصوير عينيه الباكيتين لا يكتفي بالبيت أو البيتين في أغلب الأحيان، بل يستطرد بذكر الأسباب التي أدت به إلى البكاء، فضلاً عن تقديم صورة حزينة ونادرة من الحياة ليصور حاله كحالها، كما في هذه الأبيات التي ختمها قيس بن ذريح بصورة الأسير المكبل بالقيود:

فَلَن يَمنَعوا عَينَيَّ مِن دائِمِ البُكا وَلَن يُذهبوا ما قَد أَجَنَّ ضَميري

إلى اللهِ أشكو ما ألاقي مِنَ الهَوى وَمِن حرق تعتادني وَزَفيرِ

وَمِن حرَقٍ لِلحُبِّ في باطِنِ الحَشا وَلَيلٍ طَويلِ الحُزنِ غَيرِ قَصيرِ

سَأبكي عَلى نَفسي بِعَينٍ غَزيرَةٍ بُكاءَ حَزينٍ في الوِثاقِ أسيرِ[10]

ويختار مجنون ليلى تشبيهاً آخر ليبين غزارة دموعه التي فاضت وكثرت حتى فاقت دموع من وقع في الأسر، فربما حالة الأسير الذي فارق أهله ومحبيه جعلته يكثر من البكاء، فجاءت المبالغة هنا في كثرة الدموع ملائمة في التعبير والدلالة

---

7 ديوانه: 116، 117، أجد: عزم في جد وإصرار، كمت: أخفت.

8 ديوانه: 62.

9 الأغاني: 9/6.

10 قيس ولبنى: 97.

لكلمة(الغيوث) التي أستعملها الشاعر، فهو لم يقل (الغيث)، لأنه أراد المبالغة في الغزارة والكثرة لدموعه، فقال:

لَم تَزَل مُقلَتي تَفيضُ بِدَمعٍ مِثلِ الغُيوثِ مُذ فَقَدَتها

مُقلَةٌ دَمعُها حَثيثٌ وَأُخرى كُلَّما جَفَّ دَمعُها أَسعَدَتها

ما جَرَت هَذِهِ عَلى الخَدِّ حَتّى لَحِقَت تِلكَ بِالَّتي سَبَقَتها

دَمعَةٌ بَعدَ دَمعَةٍ فَإِذا ما لَحَقَت تِلكَ هَذِهِ أَحدَرَتها[11]

وواضح هنا أن الشاعر يريد من لفظة (الغيوث) التي وردت في هذه الأبيات التواصل في البكاء والاستمرار من دون انقطاع، وهذا بالطبع سيضع دموعه في مقابلة دموع قيس بن ذريح الذي شبهها بدموع الأسير، ونرى أنها قد فاقت دموع الأسير.

ويركز الشاعر العذري على غزارة الدموع لإثبات تأثيرات الحب عليه وما يعانيه من ألم الفراق والبين، فيحاول أن يختار ألفاظاً ذات دلالة على كثرة الدموع، فينتقي منها ما يوصل للمتلقي هذه الغزارة والكثرة لدموعه، فمثلاً مجنون ليلى يشبه غزارة دموعه وكمها بدلو كبير مملوء بالماء بغزارتها وكثرتها تكفي لسقي النخيل العوالي وهي بالطبع ليست كغزارة لفظة (الغيوث) السابقة الذكر، لكنها صورة ذات فاعلية تصويرية نشطة في حركتها التعبيرية، أدت معنى الكثرة والغزارة للدموع، وليثبت هذه الدلالة اختار لفظتي (الغروب، النواضح) وهي جموع موحية لهذا المعنى:

كَأَنَّ دُموعَ العَينِ تَسقي جُفونَها غَداةَ رَأَت أَظعانَ لَيلى غَوادِيا

غُروبٌ أَثَرَّتها نَواضِحُ مُغرَبٍ مُعَلَّقَةٌ تَروي نَخيلاً صَوادِيا

أُمِرَّت فَفاضَت مِن فُروعٍ حَثيثَةٍ عَلى جَدوَلٍ يَعلو قِناً مُتَعادِيا[12]

---

11 ديوانه: 71، أسعدتها: أعانتها.

وقد يلجأ إلى موازنة يبين منها جمال عين محبوبته التي تَميت وتَحيي، لأنها صحيحة لا تعرف البكاء، وجميلة محافظة على رونقها لأنها تأثر ولا تتأثر، على عكس عينيه الباكيتين اللتين يحاول أن يخلق لهما أسباب الدموع فيتذرع - مكابراً - بإصابة القذى عينيه، مما جعله يذرف دمعاً غزيراً ولاسيما أن طرفه حديد، لامتلاكه قوة النظر وما بكى إلاّ من شدة إصابته، فقال:

لَها في طَرفِها لَحَظاتُ حَتفٍ	تُميتُ بِها وَتُحيي مَن تُريدُ
وَإِن غَضِبَت رَأَيتَ الناسَ هَلكى	وَإِن رَضِيَت فَأَرواحٌ تَعودُ
فَقُلنَ لَقَد بَكَيتَ فَقُلتُ كَلّا	وَهَل يَبكي مِنَ الطَرَبِ الجَليدُ
وَلَكِن قَد أَصابَ سَوادَ عَيني	عُوَيدُ قَذىً لَهُ طَرفٌ حَديدُ
فَقُلنَ فَما لِدَمعِهِما سَواءٌ	أَكِلتا مُقلَتَيكَ أَصابَ عودُ[13]

وهذه مكاشفة لطيفة بين العاذلات وبين الشاعر الذي يحاول إخفاء سبب بكائه، إلا انه لا يستطيع ذلك. والتعلل بالقذى وارد في أغلب الأحيان عند شعراء الغزل العذري، لأنهم يرفضون اللوم ويبغضون اللائمين ولا يستمعون إلى أقوالهم ولا يستأنسون بأحاديثهم، فهم يظنون أن اللائم لا يحس ما بالمحب العذري من لوعة، لذا يلجأون إلى القذى لجعله سببا في ذرف الدموع وهذا ما أجده في قول كثير عزة:

إِذا ذَرَفَت عَينايَ أَعتَلُّ بِالقَذى	وَعَزَّةُ لَو يَدري الطَبيبُ قَذاهُما
فَلَو تُذرِيانِ الدَمعَ مُنذُ استَهَلَّتا	عَلى إِثرِ جازي نِعمَةٍ لَجَزاهُما[14]

فجعل من المحبوبة القذى الذي يسبب إسالة الدموع من عينيه ومثله ما جاء في قول مجنون ليلى:

---

12 ديوانه: 239- 240، الغروب: جمع غرب وهو الدلو العظيم، النواضح: جمع ناضح وهو البعير يسقى عليه، المغرب: المملوء، أثرتها: جعلتها تبدد.

13 ديوانه: 83.

14 ديوانه: 200.

وَأنتِ الّتي هَيَّجتِ عَينِيَ بِالبُكا   فَأسجَمَ غَرباها فَطالَ سُجومُها

وَقَد قَذِيَت عَيني بِلَيلى وَأتبَعَت   قَذاها وَقَد يَأتي عَلى العَينِ شومُها[15]

وتؤثر الدموع في بصره فلا يستطيع النظر إلى أن تقل، مما دعاه إلى أن يعد هذه الدموع هينة وليست ذات أهمية مقارنة بما تعانيه نفسه من ألم يؤثر فيها فيجعلها وكأنها تذوب، وهذا هو حال مجنون ليلى في قوله:

نَظَرتُ كَأنّي مِن وَراءِ زُجاجَةٍ   إلى الدارِ مِن ماءِ الصَبابَةِ أنظُرُ

فَعَيناي طَوراً تَغرَقانِ مِنَ البُكا   فَأعشى وَطَوراً تَحسِرانِ فَأبصِرُ

وَلَيسَ الّذي يَهمي مِنَ العَينِ دَمعُها   وَلَكِنَّهُ نَفسٌ تَذوبُ فَتَقطُرُ[16]

ونلحظ أن الشاعر العذري أعطى عنايته الخاصة بالعين الباكية، فلجأ إلى تفصيلات دقيقة في وصف الدموع من حيث غزارتها أو سببها أو تشبيهها وما إلى ذلك من دقائق الأمور التي اختصت بالعين الباكية[17]، من دون غيرها من دلالات العين الأُخر. وربما كان انشغاله عن هذه الدلالات ذلك لان العين الباكية هي الأقرب إلى تصوير حالته المتعبة.

والحقيقة هناك دلالات أُخر للعين، لو أنعمنا النظر في قيمة هذه الإشارات أو الاستعمالات، لوجدنا التفاوت واضحا في قوة العملية التعبيرية، فمنها ما يأتي تقليديا لا تفرّد فيه، ومنها ما يخلق العمق الفني والنشاط الجمالي في العملية الأدبية، فمن التقليدي وصف جمال عين المحبوبة الذي هو محاكاة لصفات تقليدية اعتاد عليها الشاعر منذ عصر ما قبل الإسلام، وهذا ما يظهر في قول قيس بن ذريح:

خُذوا بِدَمي - إن مِتّ - كُلّ خَريدَةٍ   مَريضَةِ جَفنِ العَينِ وَالطَرفُ فاتِرُ[18]

---

15 ديوانه: 195.

16 ديوانه: 105، تحسران، من حسر البحر، نضب الماء عن ساحله.

17 ينظر شواهد شعرية أُخر في ديوان كثير عزة: 69، 213.

18 قيس ولبنى: 84.

وشبه عينها بمقلتي ريم[19]، فهي كحلاء نجلاء[20]، حماء المدامع[21]. لكن ليلى الأخيلية حين تبغي ذكر عين من أحبته تخالف هذه الصفات الحسية وتفضل الصفات المعنوية، إذ ذكرت أنه يغض الطرف وهذا التزام إسلامي امرنا به الله سبحانه وتعالى في قوله: (قُلْ لِلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ...)[22]، وقال تعالى: (وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ...)[23].

وغض البصر صفة أخلاقية يفتخر بها الشاعر العربي منذ عصر ما قبل الإسلام[24]، وتزيد ليلى الأخيلية صفة أخلاقية أخرى تجدها في توبة وهي صفة الكرم، فهو يبيت قرير العين إذ ما كان هذا هو حال جاره، فنلمس غض البصر في قولها:

كريمٌ يغضّ الطّرفَ فضل حيائهِ ويَدنُو، وأطراف الرماحِ دواني[25]

وصفة الكرم في قولها:

يَبِيتُ قَرِيرَ العَيْنِ مَنْ باتَ جارُهُ ويُضْحي بخَيْرٍ ضَيْفُهُ ومُنازِلُهْ[26]

ويبدو لي أن الشاعر العذري لم يهتم بتصوير جمال عين المحبوبة قدر عنايته بوصف العين الباكية، لذا جاء تصويره لعين المحبوبة تصويراً تقليدياً يحاكي فيه من سبقوه من الشعراء، إذ لم نلحظ نشاطاً جمالياً متفردا فيه، ولاسيما في هذه الصور على عكس ما لمسناه من وصفه العين الباكية وما فيها من قوة تصويرية، وقدرة على جعل الصورة متحركة ونشطة في تعبيراتها ودلالاتها، ولعل ذلك يعود إلى إهماله الصفات الحسية الجمالية للمحبوبة في حين نراه يعنى بوصف ألمه ومعاناته وما يلاقي من هذه المحبوبة من فراق وحرمان... الخ، وربما هو نفسه

---

19 ينظر: ديوان جميل بثينة: 134.

20 ينظر: المصدر نفسه: 218.

21 ينظر: المصدر نفسه: 128.

22 النور: 30.

23 النور: 31.

24 ينظر: حاسة البصر (العين) ودلالتها الموضوعية والفنية في الشعر العربي القديم وصدر الإسلام: 75.

25 ديوانها: 119.

26 ديوانها: 97.

يتلذذ بهذا الحرمان ويجده ملائما لنفسيته وتجربته الشعورية والشعرية. فضلاً عن ذلك هناك دلالات مختلفة للعين منها التعبير عن العداوة والبغض، يصورها الشاعر وكأنها من شدة الكره عور، لأن الباغض يضيّق فتحة عينيه من دون أن يشعر، كما في قول جميل بثينة:

وكيف بأعداءٍ كأنَّ عيونَهم ... إذا حان إتياني بثينة عُورُ[27]

ومثله شكوى توبة بن الحمير من مراقبة الحاسدين له، بقوله:

ولو أن ليلى في السماء لأصعدتْ ... بطرفي إلى ليلى العيونُ الكواشحُ[28]

فهو لو نظر إلى السماء لقال الكاشحون: هو ينظر إليها، لأنهم يضمرون العداوة لهما.

فيرتكز الشاعر العذري إلى ما تؤديه العين من معان، ومن قدرتها على كشف مشاعره وأحاسيسه اتجاه المحبوبة، فمثلاً نجد جميلاً يخاف من نظرة مقلتيه، لأنها تكشف نجواه مع بثينة، فتعلم بذلك العيون المراقبة لهما، لذلك اعتمد على ما يوصله اللحظ من مشاعر وأحاسيس وما يخفيه قلبه للمحبوبة، فيقول:

لَعَمرِيَ ما اِستَودَعتُ سِرّي وَسِرَّها ... سِوانا حِذاراً أَن تَشيعَ السَرائِرُ

وَلا خاطَبَتها مُقلَتايَ بِنَظرَةٍ ... فَتَعلَمَ نَجوانا العُيونُ النَواظِرُ

وَلَكِن جَعَلتُ اللَحظَ بَيني وَبَينَها ... رَسولاً فَأَدّى ما تَجُنُّ الضَمائِرُ[29]

وإنما قال (اللحظ) لان النظر فيه لا يكشفه أمام الرقباء، فهو النظر بشق العين الذي يلي الصدغ[30]، وأما ابتعاده عن النظر بمقلتيه؛ فلأن مقلة العين في وسط بياض العين[31]، تكون كاشفة سره للرقباء. فيقرر أن يمنح طرفه حين يلقي بثينة اتجاهاً آخر حتى لا يكشف ما يحمل من هيام لها، فقال:

---

27 ديوانه: 94.

28 ديوانه: 48.

29 ديوانه: 83، تجن: تخفي.

30 ينظر: لسان العرب/ مادة لحظ.

31 ينظر: المصدر نفسه/ مادة مقل.

سَأَمنَحُ طَرفي حينَ أَلقاكِ غَيرَكُم ... لِكَيما يَرَوا أَنَّ الهَوى حَيثُ أَنظُرُ[32]

لكنه يطمح في التقاء طرفه بطرفها في السماء، فيقول:

أُقَلِّبُ طَرفي في السَماءِ لَعَلَّهُ ... يُوافِقُ طَرفي طَرفَها حينَ يَنظُرُ[33]

ويؤكد قوة هذه الحاسة كشف ما في القلوب من حيث إنها تتكلم نيابة عن الشاعر حتى في لحظة صمته، فهي خير متكلم ونعم المعبر عما في خلجات النفس، التي يمثلها مجنون ليلى في قوله:

إذا خِفنا مِنَ الرُقَباءِ عَيناً ... تَكَلَّمَتِ العُيونِ عَنِ القُلوبِ[34]

ومثله قوله:

إذا نَظَرَت نَحوي تَكَلَّمَ طَرفُها ... وَجاوَبَها طَرفي وَنَحنُ سُكوتُ[35]

وإنما جعل العيون تتكلم من باب تراسل الحواس، فقد أبدل وظيفة النظر بوظيفة التكلم التي يؤديها اللسان، ليضفي على صورته قوة تعبيرية ويبين ما للعين من أثر بالغ في إيصال ما يريد من مشاعر وأحاسيس سواء أكان بالنظر أم التكلم بالعين. فهو يعرف من عين المحبوبة متى تبدي الود والرضا، ومتى تظهر الهجر والبعد، فيقول:

جَعَلنا عَلاماتِ المَوَدَّةِ بَينَنا ... تَشابُكَ لحظٍ هُنَّ أَخفى مِنَ السِحرِ

فاعرِفُ مِنها الوُدَّ مِن لينِ طرفِها ... وَأَعرِفُ مِنها الهَجرَ بِالنَظرِ الشَزرِ[36]

فإشارة العين مفيدة له في تأدية السلام من المحبوبة التي لا تستطيع أن تتكلم لأنها تخاف أهلها فتكتفي بإشارة من طرفها لتفهمه سلامها له، فيقول:

أَشارَت بِعَينَيها مَخافَةَ أَهلِها ... إِشارَةَ مَحزونٍ بِغَيرِ تَكَلُّمِ

فَأَيقَنتُ أَنَّ الطَرفَ قَد قالَ مَرحَباً ... وَأَهلاً وَسَهلاً بِالحَبيبِ المُتَيَّمِ[37]

---

32 ديوانه: 92.

33 المصدر نفسه: 92.

34 ديوانه: 65.

35 المصدر نفسه: 68.

36 ديوانه: 125.

لهذا عنى الشاعر العذري بتصوير العين، لما تؤديه من دلالات وما تحمله من تعبيرات، فهي الكاشفة عما في الصدور من غلٍّ وعداوة أو حبٍّ ومودة، فيعرف مجنون ليلى ما في صدور الوشاة من نظرتهم، فيقول:

أمسَت وُشاتُكَ قد دَبّت عَقارِبُها وَقَد رَمَوكَ بِعَينِ الغِشِّ وَابتَدَروا

تَريكَ أعيُنُهُم ما في صُدورِهِمُ إنّ الصُدورَ يُؤَدّي غَيبَها النَظَرُ[38]

فالنظرة مهمة جدا للشاعر العذري في تبيان الوجد، فيقسم كثير: انه لا ينسى نظرة عزة له حتى كاد يبدي الوجد الذي يخفيه لولا أنها أومأت له ألا يتكلم، ويتجلى هذا في قوله:

فَأقسَمتُ لا أنسى لِعَزّةَ نَظرَةً لَها كِدتُ أبدي الوَجدَ مِنّي المُجَمجَما

عَشِيّةَ أومَت وَالعُيونُ حَواضِرٌ إلَيّ بِرَجعِ الكَفِّ أن لا تَكَلَّما[39]

ولعل تأكيد الشاعر العذري على ما تحمله العين من دلالات معنوية، كان سببا لعنايته بالعين ولاسيما الباكية، وتركيزه على ما للعين من أثر في كشف سرائر القلوب، وخوافي الصدور، وبالمقابل لم ينل وصف عين المحبوبة هذه العناية، ذلك لأن الدلالة المعنوية كانت أقرب إلى معالجة تجربته النفسية القاسية والمتمثلة بالحرمان والفراق والصبر واللوم وما شابه.

ويحوز القلب والكبد قصب السبق من بين أعضاء الإنسان الأخر، فهما مصدران مهمان من مصادر الصورة الشعرية في الغزل العذري، إذ إنهما المتأثر المباشر بلوعات الحب، وهما من يتصدعان أثر الفراق ويفجعان من ألم الشوق والبعد، ولاسيما القلب ذلك العضو المتعارف على أنه يعلق بالهوى، لذا شبه جميل تأثير شغف قلبه ببثينة بالقرح الذي ترامى إلى الفساد وظهر البثر عليه، وكأنه قد قشر على يد قاشر، مبينا شدة الألم الذي أصابه لتذكره بثينة، فقال:

إذا ذكرَتُك النفسُ ظلّتَ كأنّني يقرف قرحاً في فؤادي قارف[40]

---

37 المصدر نفسه: 198.

38 ديوانه: 105.

39 ديوانه: 204، المجمجما: الذي لا يبديه ويخفيه.

فمهما كان قلبه قوياً فإنه سيصدع في حصاته[41] أي في موضع شدته وصلابته، فالحب يؤثر في قلبه حتى وإن كان قوياً، ويمكن لهذا الحب أن يؤدي به إلى الموت أو يكاد على الموت يشرف[42]، ومثله مجنون ليلى يصور البلاء الذي لحق بقلبه وكأنه أنتزع من بين أضلاعه فهو غريب عنها، فيقول:

فُؤادي بَينَ أضلاعي غَريبُ يُنادي مَن يُحِبُّ فَلا يُجيبُ

أحاطَ بِهِ البَلاءُ فَكُلَّ يَومٍ تُقارِعُهُ الصَبابَةُ وَالنَحيبُ

لَقَد جَلَبَ البَلاءَ عَلَيَّ قَلبي فَقَلبي مُذ عَلِمتُ لَهُ جَلوبُ

فَإِن تَكُنِ القُلوبُ كَمِثلِ قَلبي فَلا كانَت إِذاً تِلكَ القُلوبُ[43]

ويشبهه قيس بن ذريح الذي كلما تذكر لبنى تنفس بقوة تجعل فؤاده ينتزع من ضلوعه، وحين يحاول نسيانها ويحيد قلبه عنها يشتد ولعه بها، فيقول:

وَتَنَفَّستُ إِذ ذَكَّرتُكِ حَتّى زالَتِ اليَومَ عَن فُؤادي ضُلوعي

أَتَناساكِ كَي يُريغَ فُؤادي ثُمَّ يَشتَدُّ عِندَ ذاكَ وَلوعي[44]

ونستطيع أن نتحسس النشاط الجمالي للصورة الشعرية بوجود فاعلية التخييل التي يعمد إليها الشاعر في صوره، فيتضح النشاط التصويري من براعته في التخيل والمبالغة والابتعاد عما هو مألوف مستهلك، كنوع من التنمق وإحالة فاعلية التركيب أو السياق إلى وسيلة لفت الانتباه، على أن لا يخل هذا الإفراط في التعمق بالمعنى. ومن الصور التي تلفت انتباه المتلقي قول قيس بن ذريح:

وإنك قسمت الفؤاد فنصفه رهينٌ ونصفٌ في الحبال وثيق[45]

---

40 ديوانه: 128.

41 ينظر: المصدر نفسه: 117، حصاة القلب موضع شدته وصلابته.

42 ينظر: المصدر نفسه:114.

43 ديوانه: 52-53.

44 قيس ولبنى: 120.

45 المصدر نفسه: 130.

فنلمح بساطة الطرح مع عمق في المعنى، ينال إعجاب المتلقي، ومثله أيضاً قول مجنون ليلى الذي ينتفض قلبه نفضاً كلما ذكر ليلى، وكأن فؤاده بين مخالب طائر لم يحدد نوعه وإنما ترك مسألة التخييل لذهن المتلقي، ليتصور مدى بشاعته وهو يشدُّ بمخالبه قلب قيس كلما ذكر محبوبته، فيقول:

فكَم ذاكِرٍ لَيلى يَعيشُ بِكُربَةٍ فَيَنفُضُ قَلبي حينَ يَذكُرُها نَفضا

وَحَقِّ الهَوى إِنّي أُحِسُّ مِنَ الهَوى عَلى كَبِدي ناراً وَفي أَعظُمي رَضّا

كَأَنَّ فُؤادي في مَخالِبِ طائِرٍ إِذا ذُكِرَتها النَفسُ شَدَّت بِهِ قَبضا[46]

وتعطي مثل هذه الصورة حركة لذهن القارئ ليتصور بنفسه عمقها التعبيري ومعناها الدلالي، فنشاطها إنما متأتٍ من حرية حركتها وعدم جمودها، أو حدها بحد معين يختاره الشاعر ولا سيما أنه لم يحدد شكل الطائر وإنما ترك المسألة لذهنية المتلقي واحساساته بمدى الألم الذي يتحمله الشاعر والواضح في وصفه لحاله وما يلاقيه جسده من آلام. فالتفاعل مشترك بين المبدع والمتلقي في هذا التصوير وقائم على مبدأ التخيل الموصول بالحركة الذهنية للاثنين معاً. لدرجة أن المتلقي سيشعر بالألم الذي نال من الشاعر فأحرق كبده، ورض عظامه، ومزق قلبه.

ويشكو الشاعر العذري حاله وما أصابه من ألم في أكثر من عضو، فاللسان عقيم، والفؤاد فيه حريق، والعين باكية[47]، والكبد كأنه أصيب بقرحة ـ بسبب البين ـ لن تبرد[48]، أوقد يبدي الشوق للمحبوبة ندوباً أو كلوماً في كبد الشاعر[49]، الذي يحاول أن يبيعها بكبد صحيحة ليست ذات قروح إلا أنه لا يجد من يشتريها لما بها من مرض وعلة، وفي هذا يقول مجنون ليلى:

وَلي كَبِدٌ مَقروحَةٌ مَن يَبيعُني بِها كَبِداً لَيسَت بِذاتِ قُروحِ

أَبىٰ وَيَأبى الناسُ لا يَشتَرونَها وَمَن يَشتَري ذا عِلَّةٍ بِصَحيحِ

أَئِنُّ مِنَ الشَوقِ الَّذي في جَوانِبي أَنينَ غَصيصٍ بِالشَرابِ جَريحِ[50]

---

46 ديوانه: 138.
47 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 191.
48 ينظر: ديوان كثير عزة: 76.
49 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 93، وينظر: قيس ولبنى: 105.
50 ديوانه: 77.

وقد يسلك الشاعر العذري مسلكا آخر للتعبير عن معاناته وآلامه باختياره مصادر أخر لصوره الشعرية تخص أعضاءه، ويصفها بصفات تظهر مشاعره وأحاسيسه ولاسيما أحزانه وآلامه، ومن هذه الأعضاء تصوير العظام و الجلد، كما فعل جميل بثينة حينما سأل هل الحب يقتل الرجل؟ فيجاب: نعم، ويسل عظامه ويترك بلا لب[51]، ومثله مجنون ليلى بما يلاقيه من الهوى من حدة لها دبيب بين جلده وعظامه[52]، ويؤكد أنه لو أستمر على حاله هذه فإنه سيبقى من دون عظم أو جلد، فيقول:

وَلَم يَبقَ إلا الجِلدُ وَالعَظمُ عارِياً وَلا عَظمَ لي إن دامَ ما بِي وَلا جِلدُ[53]

ووصف حاله وصفاً دقيقاً فيشبه انتزاع لحمه من عظامه وسلب مخها بالقوارير الفارغة التي تصفر في أجوافها الريح، إذ يقول:

سَلَبتِ عِظامي لَحمَها فَتَرَكتِها مُعَرَّقَةً تَضحى إِلَيهِ وَتَخصَرُ

وَأَخلَيتِها مِن مُخِّها وَكَأَنَّها قَواريرُ في أَجوافِها الريحُ تَصفِرُ

إِذا سَمِعَت ذِكرَ الحَبيبِ تَقَطَّعَت عَلائِقُها مِمّا تَخافُ وَتَحذَرُ[54]

أو يشبه انتزاع اللحم من عظامه -كلما ذكر محبوبته- بالسهم حينما ينحته الباري ويبدأ بتقشير العود من اللحاء، فيقول:

أبلى عِظامَكَ بَعدَ اللَحمِ ذِكرُكَها كَما يُنَحِّتُ قِدحَ الشَوحَطِ الباري[55]

وهذه الصورة ملائمة لمجنون ليلى فهو يؤكد باستمرار أن حبه لليلى لم يبق منه إلا العظام والعروق[56]، وأنه أضرم في قلبه ناراً من الجوى لم تترك عظماً ولا تركت لحماً[57].

---

51 ينظر: ديوانه:25.

52 ينظر: ديوانه: 48.

53 المصدر نفسه: 79.

54 ديوانه: 104، تضحى: تتعرض لحر الشمس، وتخصر: تتعرض لبرد الليل، المعرقة: قليلة اللحم.

55 ديوانه: 114، الشوحط: ضرب من النبع تتخذ منه القسي، القدح: السهم.

56 ينظر: ديوانه: 164.

ويمكن أن يُخرج الشاعر العذري - ومن الجلد تحديداً - هذه المعاناة إلى تصوير جمال المحبوبة وترفها، فجميل بثينة أراد إيصال ترف المحبوبة ودلالها إلى المتلقي فيصفها أنها منعمة لو مشى النمل على جلدها لأظهر ندوباً فيه، إذ يقول:

فَلَو دَرَجَ النَملُ الصِغارُ بِجِلدِها لَأَندَبَ أعلى جِلدِها مَدرَجُ النَملِ[58]

وقد يبالغ في وصف ترفها ونعومتها حينما يصل إلى أن الماء يخدش جلدها، في قوله:

يَكادُ فَضيضُ الماءِ يَخدِشُ جلدها إذا اِغتَسَلَت بِالماءِ مِن رِقَّةِ الجِلدِ[59]

وهذا الإغراق في المبالغة أخل بالمعنى، لأنه بدلاً من أن يصف رقة الجلد، أوصل لنا فكرة أو معنى أنها تعاني من عيب أو مرض في جلدها لدرجة أنها لا تستطيع أن تتحمل رقة الماء، والذي يبدو لي أن الشاعر بالغ في تصوير هذا الترف - إن كان الشاعر أراد أن يصور ترف المحبوبة - وكان يكفيه أن يدلنا على ترفها من حيث إنها مخدومة أو من هذا القبيل، أو كما في الصورة السابقة -صورة صغار النمل - التي وفق الشاعر في اختيارها، لان هذا النمل يترك ندوباً إذا ما عضّ، ويسبب أذى للناس لا يسببه النمل الآخر، فهو من النمل بمنزلة الزنابير من النحل[60]، فأراد الشاعر أن يبين ترفها فحدد وقال (فلو درج) أي أن مجرد مشيه على جلدها وعدم عضها ترك هذه الندوب، وهذا تصوير مقبول، وأما أن يسبب الماء لها أذى فهذه مبالغة جاءت للدلالة على أن هذا التصوير ((لا يعكس ترفاً أو دلالاً بقدر ما يعكس مرضاً أو ألماً تعاني منه المرأة، ولا نحس بهذه الصورة ترف المرأة ودلالها، بقدر ما نحس الألم الذي تعاني منه)).[61]

ويتجلى هذا الكلام على مبالغة قيس بن ذريح الذي يصور ترف محبوبته ودلالها من أنها لو لبست ثوباً من الورد خالصاً لخدش جلدها، على الرغم من أن

---

57 ينظر: المصدر نفسه: 200.

58 ديوانه: 172.

59 ديوانه: 76.

60 ينظر: حياة الحيوان الكبرى: 366/2.

61 صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة: 143.

ورق الورد معروف بنعومته التي لا يمكن أن تؤذي أي جلد، حتى لو كان هذا الجلد ناعماً لا يعرف قساوة العيش وقد تعود الترف، إلا إذا كان يعاني من مرض، فيقول قيس بن ذريح:

وَلَو لَبِسَت ثَوباً مِنَ الوَردِ خالِصاً   لَخَدَّشَ مِنها جِلدَها وَرَقُ الوَردِ[62]

وأدخل الشاعر العذري (الكف) مصدراً من مصادر صوره الشعرية وأعتمد على الكف في إظهار معانٍ ودلالات مختلفة، وصور لنا صوراً جميلة أبدع فيها إبداعاً فنياً يظهر النشاط الجمالي فيه جلياً، كما يظهر في قول قيس بن ذريح الذي يشبه التصاق محبة لبنى في القلب التصاق الأصابع في الراحتين، فلا يمكن أن يفترقا، وإن انفصال الأصابع عن الراحتين يؤدي إلى تشويههما والدلالة واضحة على أن الشاعر يريد أن يثبت التوحد الروحي بينهما والتواصل وعدم الافتراق، فيقول:

وَقَد نَشَأَت فِي القَلبِ مِنكُم مَوَدَّةٌ   كَما نَشَأَت فِي الراحَتَينِ الأَصابِعُ[63].

ويثبت مجنون ليلى أن ملامسة المحبوبة تجلب الخير، فتكاد يديه تندى إذا لمسها، وتخضر أطرافها، فهي دلالة واضحة على الخير الذي يتحقق من هذه الملامسة، وأحياء روحه كما تحيى هذه الأوراق الخضر، فيقول:

تَكادُ يَدي تَندى إِذا ما لَمَستُها   وَيَنبُتُ فِي أَطرافِها الوَرَقُ الخُضرُ[64]

وعلى عكس هذه الصورة قد تهزلان يداهُ ويذهب ما عليهما من لحم إلى أن تظهر عروق ظاهر الكف؛ بسبب الحب ولا سيما إذا كان الفراق آية من آياته، ويؤكد هذا قيس بن ذريح في قوله:

وَلِلحُبِّ آياتٌ تَبَيَّنُ بِالفَتى   شُحوبٌ وَتَعرى مِن يَدَيهِ الأَشاجِعُ[65]

---

62 قيس ولبنى: 83.

63 المصدر نفسه: 107.

64 ديوانه: 102.

65 قيس ولبنى: 108.

وتظهر ليلى الأخيلية معنىً جديداً للكف إذ تربطه بالكرم حينما تمدح توبة بن الحمير، فهو مدح أريد به غزلاً موصولاً به، فتقول:

أغَـرٌّ خَفاجيـاً يَـرى البُخْـلَ سُـبَّةً   تَـحَلَّبُ كَفّـاهُ النَّـدى وأنـامِلَـهُ[66]

وخلاف هذه الأنامل التي تجلب الخير والكرم، هناك أنامل تعظ من شدة الغيض والحسد يصورها جميل بثينة في قوله:

يَعضَضنَ مِن غَيـظٍ عَلَيَّ أنـامِـلاً   وَوَدِدتُ لَو يَعضَضنَ صُمَّ جَنادِلِ[67]

وقد تكون عضة الإبهام إشارة تنبيه لمجنون ليلى في قوله:

وَعَـضَّت عَلى إِبهامِهـا ثُمَّ أومَأت   أخـافُ عُيونـاً أن تَهُـبَّ نِيامُهـا[68]

ويشبه مجنون ليلى يداً قاسية وحشية ذات أظفار تطال أحشاءه الموجعة. المتعبة فتنبت فيها وتدميه، فيقول:

كَأنَّ الحَشـا مِن تَحتِهِ عَلِقَت بِـهِ   يَدٌ ذاتُ أظفـارٍ فتَـدمى كُلومُهـا[69]

وعلى الأغلب لم يترك الشاعر العذري عضواً من أعضاء الإنسان إلا أدخله في صوره، كالليت والأخدع في قول الصمة القشيري:

تَلَفَّتُّ نَحوَ الحَيِّ حَتّى وَجَـدتُني   وَجِعتُ مِنَ الإِصغاءِ لَيتاً وَأخدَعا[70]

ومثله: الاضلاع[71]، واللهاة والحيازم والحشا والنحر[72]، والبطون والظهور[73].

---

66 ديوانها: 97.
67 ديوانه: 181.
68 ديوانه 194.
69 المصدر نفسه: 197.
70 الأغاني: 9/6، الليت: صفحة العنق.
71 ينظر: قيس ولبنى: 106- 107، وينظر: ديوان مجنون ليلى: 81.
72 ينظر: قيس ولبنى:103، 160.
73 ينظر: المصدر نفسه: 86.

جوانب الحياة الإنسانية:

تظهر في الحياة الإنسانية جوانب كثيرة ذات أهمية بالغة في تشكيل مسرح الحياة وبنائه ولاسيما الجانب الديني، والاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، التي غذت الشاعر العذري بمواردها الثرة فطغت صادرات من الموارد التي أوردها الشاعر العذري أغنت صوره الشعرية، فأثمرت مصادراً مهمة في التكوين الشعري، وساعدته في التنوع بمناهل صوره.

لعل الجانب الديني كان أوضح الجوانب وأبرزها وجوداً، مما سوّغ تقديمه على غيره من الجوانب الأُخر.

مما لاشك فيه أن الحياة الدينية كان لها الأثر الواضح في حياة الشعراء ولاسيما الشعراء العذريين، فكان التأثير إما مباشراً يُستمد من ألفاظ القرآن الكريم، أو غير مباشر يستلهم الشاعر العذري موضوعه من الحياة الدينية التي يعيشها.

فأصبحت هناك ألفاظ مألوفة استمدها الشاعر من الحياة الدينية الجديدة، لم تكن معروفة بمعناها الجديد إلا بمجيء الإسلام، كلفظة (شهيد) التي وظفها جميل بثينة في قوله:

لِكُلِّ لقاء نلتقيه بَشاشَةٌ ... وَكُلّ قَتيلٍ عِندَهُنَّ شَهيدُ[74]

ولفظة (الجنة) التي اشتاق إليها إدريس (عليه السلام)، في قوله أيضا:

وَإِنّي لَمُشتاقٌ إلى ريحِ جَيبِها ... كَما اِشتاقَ إدريسٌ إلى جَنَّةِ الخُلدِ[75]

ومن المفردات التي لم تكن مألوفة إلا عند بزوغ الإسلام مفردتا يوم البعث ويوم الحساب التي تأثر بها مجنون ليلى في قوله:

أُحِبُّكِ حَتّى يَبعَثَ اللهُ خَلقَهُ ... وَلي مِنكِ في يَومِ الحِسابِ حَسيبُ[76]

---

74 ديوانه: 64.

75 المصدر نفسه: 76، الجيب: طوق القميص.

76 ديوانه: 46.

ومثله ما استمده الشاعر العذري من تأثيرات مباشرة من ألفاظ القرآن الكريم كلفظة (المتكأ) التي استعملها لنفس المعنى وتعني الطعام، قال تعالى: ((وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً[77]))، والمتكأ: ((هو المجلس المعد فيه مفارش ومخاد وطعام))[78]، ((وقيل متكأ مجلس طعام، لأنهم كانوا يتكئون للطعام والشراب والحديث كعادة المترفين،.... وقيل متكأ طعاماً من قولك اتكأناً عند فلان طعمنا على سبيل الكناية، لأن من دعوته ليطعم عندك اتخذت له تكأة ليتكئ عليها))[79].

ونجد هذا اللفظ والمعنى في قول جميل بثينة:

فظللنا بنعمةٍ واتّكأنا وشربنا الحلالَ من قُلَلِه[80]

ويرى مجنون ليلى نيران الحب وكأنها نيران جهنم، كلما نضجت جلود أهل النار أعيدت جلود غيرها، ليزيد عذابهم ويكثر ألمهم، كذلك نيران الحب لا تتركه يرتاح فهي تتجدد في قلبه كلما أضرمت لا تنطفئ إنما تعود، ومن الواضح أن الشاعر استمد ذلك من قوله تعالى: ((كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُوداً غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ....))[81]، فقال:

وَجَدتُ الحُبَّ نيراناً تَلَظى قُلوبُ العاشِقينَ لَها وَقودُ

فَلَو كانَت إِذا اِحتَرَقَت تَفانَت وَلَكِن كُلَّما اِحتَرَقَت تَعودُ

كَأَهلِ النارِ إِذ نَضِجَت جُلودٌ أُعيدَت لِلشَقاءِ لَهُم جُلودُ[82]

ويبالغ في قوله ويذكر أن (هاروت) تعلم السحر من ليلى متأثراً بقوله تعالى: ((وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُوا الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلا تَكْفُرْ....))[83]

---

77 يوسف: 31.

78 تفسير القرآن العظيم: 2/ 476.

79 الكشاف:2/ 316.

80 ديوانه: 188.

81 النساء: 56.

82 ديوانه: 84.

83 البقرة: 102.

مُنَعَّمَةٌ تَسبي الحَليمَ بِوَجهِها تَزَيَّنُ مِنها عِفَّةٌ وَتَكَرُّما

فَتِلكَ الَّتي مَن كانَ داءٌ دَواؤُهُ وَهاروتُ كُلَّ السِحرِ مِنها تَعَلَّما[84]

ويتميز جميل بصورته الموازنة بين جمال المحبوبة والآخرين فيحسمها لصالح المحبوبة، بل أنها تفضل على غيرها حسناً كما فضلت ليلة القدر على ألف شهر، متأثراً بقوله تعالى: ((لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ))[85]، فيقول:

لَقَد فَضُلَت حُسناً عَلى الناسِ مِثلَما عَلى أَلفِ شَهرٍ فُضِّلَت لَيلَةُ القَدرِ[86]

ويفضل مجنون ليلى يوم السبت لأمر في نفسه، فشبه نفسه باليهود لأنهم كانوا يميزون هذا اليوم حتى سمّوا بأصحاب السبت كما في قوله تعالى: ((فَنَرُدَّهَا عَلَى أَدْبَارِهَا أو نَلْعَنَهُم كَمَا لَعَنَّا أَصْحَابَ السَّبْتِ))[87].

ويبرر مجنون ليلى حبه السبت لكلفه بليلى علّه يوم موعد أو لقاء بينهما، إذ يقول:

أُحِبُّ السَبتَ مِن كَلَفي بِلَيلى كَأَنّي يَومَ ذاكَ مِنَ اليَهودِ[88]

لقد وجد الشاعر العذري في الشعائر الدينية مادة تصويرية يمكن له أن يغترف منها ما يناسب تجربته، فنهل من الحج والصلاة والصيام، ومما يؤكد عفته خوضه هذه التجربة، وأداؤه هذه الفرائض، فجميل يتذكر بثينة وهو يؤدي شعائر الحج بين الصفا والمروة، فيقول:

وَبَينَ الصَفا وَالمَروَتَينِ ذَكَرتُكُم بِمُختَلِفٍ من بين ساعٍ وَموجِفُ

وَعِندَ طَوافي قَد ذَكَرتُكِ مَرَّةً هِيَ المَوتُ بَل كادَت عَلى المَوتِ تَضعفُ[89]

---

84 ديوانه: 202.

85 القدر: 3.

86 ديوانه: 104.

87 النساء: 47.

88 ديوانه: 93.

89 ديوانه: 131، الموجف: المهرول المسرع.

وكذا حال مجنون ليلى حين يذكرها في الحجيج على الرغم من أن تأدية هذه الشعيرة والناس لهم ضجيج تُبعد الإنسان عن ذكر أي شيء غير ذكر الله (سبحانه وتعالى)، على حين مجنون ليلى من شدة تعلقه بها يتذكرها وهو في هذا الموقف[90]، ولا يمنعه الحج من طلب قرب المحبوبة التي يتمنى أن تمس ثيابه ثيابها وهما في بيت الله، ولم ينهه عن هذا التحريم، فيقول:

فَلَو زُرتُ بَيتَ اللهَ ثُمَّ رَأيتُها ... بِأبوابِهِ حَيثُ اِستَجارَت حَمامُها

لَمَسَّت ثِيابي إن قَدِرتُ ثِيابَها ... وَلَم يَنهَني عَن مَسِّهِنَّ حَرامُها[91]

فالهيام بالمحبوبة في أثناء تأدية شعائر الحج واضحة عند الشاعر العذري[92].

ويضع الشاعر العذري (الصلاة) في ضمن صوره الشعرية، فهو لا يكتفي بذكر المحبوبة في الحج بل تعداه إلى ذكرها في الصلاة، والأولى به أن يكون خاشعاً لا يلهيه أي شيء عن إقامة الصلاة مهما كان مهماً، إلا أنه يعترف بانشغاله هذا ويخاف مما سيكتب عليه من ذنب، لأنه لا يؤدي صلاته بخشوع تام، وفكر متعلق بالله (سبحانه وتعالى) كما هو مكتوب عليه، فجميل لا تغادر بثينة فكره حتى في الصلاة، فيقول:

أصلّي فأبكي في الصلاةِ لذِكرها ... لِيَ الويلَ ممّا يَكتبُ المَلَكانِ[93]

وهناك فريضة أُخرى يضمها الشاعر العذري إلى مصادر صوره الشعرية فضلاً عن الحج والصلاة ألا وهي (الصيام)، فمجنون ليلى يتمنى ليلى ولقاءها كما يتمنى الصائم الماء، وأي ماء! إنه الماء البارد الذي يمثل أشهى الأشياء للصائم، ومثله مجنون ليلى فإنّ ليلى أَحبُّ الناس إلى قلبه، فيقول:

أظَلّ أمني النفسَ إيَّاكِ خَالياً ... كَمَا يَتمَنّى بارِدَ الماءِ صائمُ[94]

---

90 ينظر: ديوانه: 53.

91 المصدر نفسه: 193.

92 ينظر: ديوان كثير عزة: 44، 164.

93 ديوانه: 203.

وليثبت الشاعر العذري صدق حبه، وإنه لا يريد غيرها، يبدأ بالقسم الذي يختلف من شاعر لآخر، فجميل يقسم بـ(البُدْنِ)، والبُدْنُ جمع بَدَنةٌ، وهي ما يهديها الحاج وينحرها من إبل وبقر، أو هي الناقة والبقرة والبعير الذكر مما يجوز في الهْدي والأضاحي، ولا تقع على الشاة، سميت بدنه لعظمها وسمنها[95]، جاء في التنزيل العزيز: ((وَالْبُدْنَ جَعَلْنَاهَا لَكُمْ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ لَكُمْ فِيهَا خَيْرٌ..))[96]، وقسم جميل بالبدن إنما هو إثباتٌ لصدق حبه لبثينة، فيقول:

حَلَفتُ يَميناً يا بُثَينَةَ صادِقاً فَإِن كُنتُ فيها كاذِباً فَعَميتُ

إِذا كانَ جِلدٌ غَيرُ جِلدِكِ مَسَّني وَباشَرَني دونَ الشِعارِ شَرَيتُ

حَلَفتُ لَها بِالبُدنِ تَدمى نُحورُها لَقَد شَقِيَت نَفسي بِكُم وَعُنيتُ

وَلَو أَنَّ راقي الموت يرقي جِنازَتي بِمنطقها في الناطقين حَيِيتُ[97]

ومثله توبة بن الحمير يقسم بـ(البدن) انه لم يقترف ذنباً ولم يفعل شيئاً غير زيارته لليلى[98].

على حين يقسم مجنون ليلى على حبه لليلى بالليالي العشر والشفع والوتر، مستمداً قسمه من قسمه (جلَّ ذكره) بقوله تعالى: ((وَالْفَجْرِ*وَلَيَالٍ عَشْرٍ*وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ))[99]، إذ أقسم الله (سبحانه وتعالى) بالفجر وهو الوقت المعروف، وبالليالي العشر وهي العشر الأول من ذي الحجة، والشفع والوتر وهما يوم النحر ويوم عرفة[100]، فضلاً عن هذا القسم يلحقه بقسم آخر لكي لا يترك أي مجال للشك عند ليلى في حبه لها، ولا يدع أدنى ظن تزعمه إنه لا يحبها، فهو يقسم بالله (سبحانه

---

94 ديوانه: 185.

95 ينظر: لسان العرب: مادة / بدن.

96 الحج: 36.

179 ديوانه: 38.

98 ينظر: ديوانه: 38، والقسم نفسه عند مجنون ليلى، ينظر: ديوانه: 190.

99 الفجر: 1- 2- 3.

100 ينظر: تفسير وبيان كلمات القرآن الكريم: 593.

وتعالى) علاّم الغيوب، وبقدرته التي تجري السفن في البحر، وبتكليمه المكلّم موسى(عليه السلام) من جبل الطور، والمعظّم أيام الذبيحة والنحر، فيقول:

ألا زَعَمَت لَيلـى بِأَن لا أحِبُّهـا ... بَلى وَاللَيالي العَشرِ وَالشَفعِ وَالوَترِ

بَلى وَالَّذي لا يَعلَمُ الغَيبَ غَيـرُهُ ... بِقُدرَتِهِ تَجري السَفائِنُ في البَحرِ

بَلى وَالَّذي نادى مِنَ الطورِ عَبدَهُ ... وَعَظَّـمَ أيامَ الذَبيحَـةِ وَالنَحـرِ[101]

وقد يكرر قسمه بالله (سبحانه وتعالى) بألفاظ مختلفة، فيذكر في قسمه الصلاة وشعائر الحج مثل حلق الرأس، ورمي الجمرات، والنحر[102].

ومن التأثيرات الدينية التي أستلهمها الشاعر العذري فنمت بها صوره الشعرية ذكر الأنبياء والرهبان، ففضلاً عن ذكر إدريس(عليه السلام) يذكر مجنون ليلى عيسى (عليه السلام)، ويشبه حبه لليلى بحب النصارى لقدس عيسى بن مريم، فيقول:

أحِـنُّ إِلَيهـا كُلَّمـا ذَرَّ شـارِقٌ ... كَحُبِّ النَصارى قُدسَ عيسى بنَ مَريَما[103]

وبذكر الرهبان نستدل على أن الشاعر العذري لم يكن فكره أو ثقافته مقتصرة على ما هو إسلامي، وإنما تعدى إلى ما هو ديني يخص الأديان الأُخر، وقد أستوعب ذهنه مثل هذه الصور وجعلها تحت تصرف تجربته الذاتية، فمجنون ليلى أراد أن يبين جمال محبوبته ومَنْ معها من النساء فربطه بهوى راهب يصبو إليهن من شدة جمالهن على الرغم من مبالغته في التطهّر والعبادة، فقال:

رَواجِحُ أكفالٍ مَريضاتُ أعيُنٍ ... إِلَيهِنَّ يَصبو الراهِبُ المُتَنَطِّسُ[104]

وذكر كثير عزة (رهبان مدين) في صورته، فأراد أن يزيد من تميز عزة التي لو سمع رهبان مدين كلامها لخرُّوا ركعاً سجداً، وهي مبالغة يبغي منها الشاعر

---

101 ديوانه: 122- 123.

102 ينظر: ديوانه: 121.

103 المصدر نفسه: 201.

104 المصدر نفسه: 134، المتنطس: البالغ في التطهر.

إثبات تأثير عزة عليه وعلى الآخرين، فخصّ رهبان مدين لتعزيز ما يطلبه من تأكيد صحة ما ذهب إليه، ولاسيما أنهم مبالغون في التطهر والعبادة، فقال:

اللهُ يَعلَمُ لو أَرَدتُ زِيادَةً ... في حُبِّ عَزَّةَ ما وَجَدتُ مَزيدا

رُهبانُ مَديَنَ وَالَّذينَ عَهِدتَهُم ... يَبكونَ مِن حَذَرِ العَذابِ قُعودا

لو يَسمَعونَ كَما سَمِعتُ كَلامَها ... خَرّوا لِعَزَّةَ رُكَّعًا وَسُجودا[105]

ومثله قوله أيضا يصف فيه عبادة الرهبان في أعالي الجبال حيث تعتصم الوعول البرية وقد ميز الجبل بارتفاعه ووصفه(بالفادر) وهو العظيم[106]، كل هؤلاء لو سمعوا صوت عزة وحديثها لتركوا مكانهم ونزلوا:

رُهبانُ مَديَنَ لَو رَأَوكِ تَنَزَّلوا ... وَالعُصمُ مِن شَعَفِ الجِبالِ الفادِرِ[107]

وقد يجمع في صورته الشعرية أكثر من مؤثر ديني، فيذكر الحج والصلاة والقسم والنذر في قوله:

فَقَد حَلَفَت جَهدًا بِما نَحَرَت لَهُ ... قُرَيشُ غَداةَ المَأزِمَينِ وَصَلَّتِ

أُناديكَ ما حَجَّ الحَجيجُ وَكَبَّرَت ... بِفَيفاءِ آلٍ رُفقَةٌ وَأَهَلَّتِ

وَما كَبَّرَت مِن فَوقِ رُكبَةَ رُفقَةٌ ... وَمِن ذي غَزالٍ أَشعَرَت وَاستَهَلَّتِ

وَكانَت لِقَطعِ الحَبلِ بَيني وَبَينَها ... كَناذِرَةٍ نَذرًا وَفَت فَأَحَلَّتِ[108]

الحياة الاجتماعية:

تشكل الحياة الاجتماعية رافداً مهماً من روافد الصورة الشعرية في الغزل العذري، إذ كان الشاعر العذري متفاعلاً مع بيئته الاجتماعية بشكل ملحوظ.

---

105 ديوانه: 66.

106 ينظر: لسان العرب: مادة فدر.

107 ديوانه: 105.

108 المصدر نفسه: 44.

فارتسمت في خياله وذهنه جوانب تلك الحياة، ولاسيما أنه يعيش فيها ويلامس واقعها ويتفاعل مع أحداثها، ليس بعيداً عمّا تمثله هذه الحياة من عادات وتقاليد وأعراف وطبائع، فرأى فيها عاملاً مهماً يتناسب مع تجربته الذاتية، لذا نهل من مواردها ما يمكن أن يترجم لنا أحاسيسه ومشاعره.

ومن العلاقات الاجتماعية التي أوردها في شعره، علاقة الأم بولدها، فمثلاً يشبه جميل أيام لقائه بثينة بطفل صغير انتعش في أيام الرضاع قبل فطامه، وهذه الدقة التفصيلية في هذه العلاقة تبين لنا ما تنشره هذه العلاقة من دلالات فنية وموضوعية تنمّ عن مقدرة عالية للشاعر فهو اختار طفلاً صغيراً ووصله بأيام الرضاع؛ لأنها ربما تكون أسعد أيام يعيشها الطفل، ثم أختار كلمة (فطيم) ليزيد من سعادته وفرحه بهذه المقارنة، إذ إن أيام الفطام أصعب وأسوأ أيام الطفولة، كذلك حال جميل وما تمثله أيام اللقاء له ولاسيما أنه يعرف بفطامه منذ لقاء بثينة، فقال:

ونلهو بحلوِ الوعد منها كمالها   غريرٌ بأيام الرضاع فطيم[109]

فهو يستطعم لذة وعدها له كما يتلذذ الطفل الصغير بطعم الرضاع فيستذكره وهو فطيم ليزداد الطعم لذة.

ومثله قيس بن ذريح الذي كلما ذكر لبنى ارتاح ونشط وانتعش، كما ينتعش الطفل الوليد للثدي الغزير باللبن فهو مراده ومبتغاه فلا يرغب بشيء غيره، كذلك حال قيس إذ لا يطلب إلا لبنى ولا يريد سواها، فيقول:

فَإن ذُكِرَت لُبنى هَشِشتُ لِذِكرِها   كَما هَشَّ لِلثَدي الدَرورِ وَليدُ[110]

ويختار الشاعر العذري لمعاناته دلالة جديدة من حيث علاقة الأم بولدها، فيشبه قيس بن ذريح حاله حينما فقد لبنى بحال أم ذات ولد واحد غيبته عنها المقابر، وهي حالة مأساوية محزنة ولاسيما إنه وحيدها، إختار الشاعر صورتها ليبين مدى حزنه وألمه لفراق لبنى، في قوله:

---

109 ديوانه: 192.

110 قيس ولبنى: 80.

كَـأنّي والِـــهٌ بِـفـِــراقِ لُبنـى   تَهيمُ بِفَقــدِ واحِـدِها ثَـكولُ[111]

ومثله قوله أيضاً يبين فيه حزنه على لبنى وقد فاق حزن أم قد فقدت وحيدها:

فَما وَجِدَت وَجـدي بِها أمّ واحِـدٍ   بِواحِـدِها ضُـمَّت عَلَيـهِ صَفائِـحُ[112]

ويشبه مجنون ليلى نظرته لمحبوبته بنظرة ثكلى فقدت وحيدها وهي نظرة ذات عدة معان، فيها الألم والدهشة والصدمة والحاجة للمفقود والحزن...الخ فيقول:

إذا جِئتُها وَسـطَ النِسـاءِ مَنَحتُها   صُـدوداً كَأَنَّ النَفسَ لَيسَت تُريدُها

وَلي نَظرَةٌ بَعدَ الصُدودِ مِنَ الـهَوى   كَنَظرَةِ ثَكلى قَد أُصيبَ وَحيدُها[113]

وتشتد حالة الحزن والألم إذا كانت الثكلى عجوزاً، لأنها محتاجة أكثر إلى من يرعاها ويساعدها في متطلبات الحياة، وإذا بها تفقد وحيدها بظرف صعب لا تستطيع تحمله، فشبه أبو صخر الهذلي وجده بليلى ضعف هذه المعاناة، في قوله:

لـقد وجـدت بليلى ضعف ما وجدت   شـمطاء تثكل بعد الشـيب والهرم[114]

ومازال الشاعر العذري يستقي صوره من علاقة الأم بولدها، فمجنون ليلى يشبه معاناته من هجر ليلى بمعاناة الأم الحنون التي ابتعدت أو غابت عن طفلها لسبب ما، فتبقى هذه الأم تحنُّ وتعطف على طفلها فهي لا تستطيع تحمل فراقه عنها، فيقول:

وَإِنّي وَذاكَ الـهَجرَ مـا تَعلَميـنَـهُ   كَعـازِبَةٍ عَن طِفلِها وَهيَ رائِـمُ[115]

---

111 قيس ولبنى: 139.

112 المصدر نفسه: 75.

113 ديوانه: 85.

114 شرح أشعار الهذليين: 970.

115 ديوانه: 185.

ويصل به الهجر إلى البكاء، وليس بكاء عادياً وإنما يشبه بكاء طفل ما زالت عليه التمائم لصغر سنه، علماً أن هذا الطفل يلج في البكاء ويكثر منه بلا تعب، وبكاؤه متواصل غير منقطع، كذلك حال مجنون ليلى فهو مستمر في بكائه دائم عليه، فيقول:

وَإنّي وَإن لَم آتِ لَيلى وَأهلَهـا لَباكٍ بُكـا طِفـلٍ عَلَيـهِ التَمـائِـمُ

بُكاً لَيـسَ بِالنَزرِ القَليـلِ وَدائِـمٌ كَما الهَجرُ مِن لَيلى عَلى الدَهرِ دائِمُ"[116]

وتظهر أيضا صورة الطفل الوليد الذي لم تقطع تمائمه في قوله:

ألا أيُّهـا الـقَلبُ الَـذي لَـجَّ هائِمـاً بِلَيلى وَلـيداً لَـم تُقَطَع تَمائِمُـه"[117]

ويدل كثير على صغر سن عزة حينما أحبها بالتمائم التي عُلقت عليها، إذ لم تتزين بزينة غيرها إي أنها صغيرة حدثة السن لم تجرب أمور الحياة، فيقول:

وَعُلِقتُها وَسـطَ الـجَواري غَريـرَةً وَمـا قَلَّـدَت إلا التَميـمَ المُنَظَّما"[118]

ويضم قيس بن ذريح حالة إنسانية مأساوية إلى مصادر صوره، وهي صورة اليتيم الذي فقد والديه، وقاطعه أقارباه، فلم يجد من يشكو إليه حاله إلا الله سبحانه وتعالى، فنحل جسمه من شدة اشتياقه لوالديه وعانى من الوحدة وفقدان الحنان، فهي حالة قيس حينما طلق لبنى وفقدها، فلا يشكو لأقربائه لأنهم هم من أشاروا عليه بفكرة الطلاق، وإنما يشكو حاله إلى الله سبحانه وتعالى، ويقول:

إلى اللهِ أشكو فَقدَ لُبنى كَما شَكا إلى اللهِ فَقـدَ الـوالِدَيـنِ يَتيـمُ

يَتيمٌ جَفـاهُ الأقرَبـونَ فَجِسمُـهُ نَحيلٌ وَعَهدُ الوالِدَينِ قَديمُ"[119]

---

116 المصدر نفسه: 185.

117 المصدر نفسه: 193.

118المصدر نفسه: 203.

119 قيس ولبنى: 144- 145.

وتظهر عادات اجتماعية أخر في صور الغزل العذري منها: ما يخصّ الزينة مثل الخضاب[120]، وتعليق التعاويذ والرُّقى[121]، وتصوير مشية المحبوبة التي تتبختر كما تمشي المرأة المتبخترة أمام سلفاتها متباهية بجمالها وترفها[122].

ونلحظ سلوكاً اجتماعياً آخر كان موجوداً في مصادر صور الغزل العذري وهو الخمر على الرغم من أن الإسلام حرّم شرب الخمر إلا أن الشعراء العذريين استمدوا من هذا السلوك بعض صورهم، وهذه ليست دعوة لشربها وإنما هي محاكاة شعرية لمن سبقهم من الشعراء في وصف طيب ريق المحبوبة، فهو غزل تقليدي سار عليه هؤلاء الشعراء، ويندرج ضمن الموروث الثقافي الذي أستلهمه الشاعر العذري ممن سبقوه من الشعراء، من ذلك قول أبي صخر الهذلي:

كأن ذوب مُجَاج النحـل ريقتهـا   وما تضمن أجواف الرواقيد

كالكأس ما ركدت لم يصح شاربها   وقال إن نفدت يا كاسنا زيدي[123]

ويشترك في هذا الوصف أغلب الشعراء العذريين[124]، إذ يصفون طيب ريق المحبوبة بالخمر التي تسكر صاحبها، ويبعد الشاعر العذري عن نفسه الفحش ويثبت عفته بأنه لم يذق ريق المحبوبة إلا بنظرة عينيه، كقول نصيب بن رباح:

كَأن عَلى أنيابِها الخَمر شابها   بِماءِ النَدى من آخر اللَيلِ غابِق

وَما ذُقتُهُ إِلّا بِعَينـي تَفرسـا   كَما شيم من أعلى السَحابَةِ بارِق[125]

ومن الاستعمالات الأُخر للخمر تشبيه جميل شغفه ببثينة بشغف المخمور بالخمر في قوله:

لَقَد شُغِفَت نَفسي بُثَينَ بِذِكرِكُم   كَما شُغِفَ المَخمورُ يا بَثنَ بِالخَمرِ[126]

---

120 ينظر: ديوان كثير عزة: 123، وشرح أشعار الهذليين، أبو صخر الهذلي، 937، وقيس ولبنى 150.

121 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 134.

122 ينظر: ديوان جميل بثينة: 66.

123 شرح أشعار الهذليين: 926، ركدت: أقامت، الكأس: الخَمْرُ.

124 ينظر: قيس ولبنى: 87، وديوان كثير عزة: 168، وديوان مجنون ليلى: 128.

125 شعر: نصيب بن رباح: 108.

وهو قريب في معناه من قول مجنون ليلى:

تَداوَيتُ مِن لَيلى بِلَيلى عَنِ الهَوى   كَما يَتَداوى شارِبُ الخَمرِ بِالخَمرِ[127]

ويشبه كثير مشية عزة بمشية السكران المنزوف العقل، أي تتمايل في مشيها دلالاً وترفاً[128]، فهو كلما لاقى عزة صار وكأنه خالط عقله الخمر فهو مرتبك لا يعرف ما يفعل من شدة الفرح[129]، وينسى أبو صخر الهذلي ما يريد قوله كما تُنسي الخمر عقل شاربها، فيقول:

فما هُوَ إلّا أن أراها بخلوة   فأبهَتُ لا عُرفٌ لَدَيَّ وَلا نَكرُ

وأنسى الذي قد جئت كيما أقوله   كما تتناسى لب شاربها الخمر[130]

الحياة الاقتصادية:

إنّ تفاعل الشاعر العذري مع متطلبات الحياة وجوانبها كلها أدى به إلى أن يستغل هذه المضامين لدعم صوره الشعرية وتوظيفها بما يخدم جماليتها ونشاطها الأدبي، وبما يؤدي إلى إيصال الفكرة التي تراوده، والتأثير في المتلقي. ومن هذه الجوانب الحياتية الجانب الاقتصادي الذي بدى تأثيره في بعض الشواهد الشعرية، من ذلك مسألة البيع والشراء التي وظفها قيس بن ذريح في شعره حينما طلق زوجته لبنى وندم على طلاقها، فشبه حاله بحال من يبيع ويتبين له بعد ذلك أنه كان مغبونا في بيعه هذا، فقال:

نَدِمتُ عَلى ما كانَ مِني فَقُدتُني   كَما يَندَمُ المَغبونُ حينَ يَبيعُ[131]

---

126 ديوانه: 102.

127 ديوانه: 122.

128 ينظر: ديوانه: 60.

129 ينظر: ديوانه: 184.

130 شرح أشعار الهذليين: 958.

131 قيس ولبنى: 115، فقدتني: يدعو على نفسه بالهلاك.

فيعضُّ المغبون يديه حينما تبين غبنه بعد البيع، كذلك حال قيس بن ذريح يعض على يديه ندماً؛ لأنه طلق زوجته ولا مجال للتراجع، فقال:

فَأصبَحتُ الغَداةَ أَلومُ نَفسي عَلى شَيءٍ وَلَيسَ بِمُستَطاعِ

كَمَغبونٍ يَعَضُّ عَلى يَدَيهِ تَبَيَّنَ غَبنَهُ بَعدَ البَياعِ[132]

وهناك من يستخدم مسألة اقتصادية أخرى في صوره الشعرية مثل الدَّيْن، فيجعل وعد المحبوبة دينا عليها ويطالبها بإيفائه، كما في قول مجنون ليلى:

مَن عاذِري مِن غَريمٍ غَيرَ ذي عُسُرٍ يَأبى فَيَمطِلُني دَيني وَيَلويني

لا يُعِدُ النَقدَ مِن حَقّي فَيُنكِرَهُ وَلا يُحَدِّثُني أَن سَوفَ يَقضيني[133]

ومثله قول كثير عزة:

قَضى كُلُّ ذي دينٍ فَوفّى غَريمَهُ وَعَزَّةُ مَمطولٌ مُعَنّىً غَريمُها[134]

ومثله مطالبة جميل بثينة بديونه ولاسيما أنها أصبحت كثيرة، وطال تقاضيها، وبطئ أداؤها، فقال:

وكم وعدتنا من مواعد- لو وفت بوأيٍ!- فلم تنجز، قليل غناؤها

وكم لي عليها من ديونٍ كثيرةٍ طويلٍ تقاضيها بطيءٍ قضاؤها

تجود به في النوم غير مصرّدٍ ويخزن أيقاظاً عليها عطاؤها[135]

وينتظر إيفاء هذه الديون فينظر لها كما ينظر الفقير إلى الغني المكثر، أي إنه ينتظر نوالها انتظار الفقير عطاء الغني ونواله بفارغ الصبر، لأنه بأمس الحاجة لهذا العطاء، فيقول:

إنّى إليكِ بما وَعَدتِ لناظرٌ نَظَرَ الفَقيرِ إلى الغَنيِّ المكثرِ

---

132 المصدر نفسه: 118.

133 ديوانه: 216، وينظر: المصدر نفسه: 138 الصورة نفسها.

134 ديوانه: 143.

135 ديوانه: 22، الوأي: الوعد الذي يوثقه الرجل على نفسه ويعزم على الوفاء به، قليل غناؤها: مواعيد غير ذا خطر ولا قيمة.

يـعدَ الدُيونَ وَلَيسَ يُنجِزُ مَوعِداً   هَذا الغَريمُ لَنا وَلَيسَ بِمُعسِرِ[136]

ويسقط هذه الديون عن بثينة سقوطاً مشروطاً، فيقول:

فإن غلبتك النفس إلا وروده   فديني إذن يا بثن عنك وضيع[137]

ويشبه حاله بحال من له دين متأخر، فيقول:

إذا قلت: أنساها – تَرَدَّدَ حبُّها   كذي الدّينِ يقضي مغرما كان كاليا[138]

ويبالغ في أمنية ويتمنى أن يكون عبداً مؤتجراً عند قوم بثينة ليراها وتراه، فيقول:

يا لَيتَ أَنّي بِأَثوابي وَراحِلَتي   عَبدٌ لقومك هَذا الشهر مُؤتَجَرُ[139]

الحياة السياسية:

لم يكن لهذا الجانب من نصيب في حياة الشاعر العذري ولا في صوره الشعرية إلا في القليل، ولعل السبب في ذلك أن أغلب شعراء الغزل العذري كانوا في منأى عن الأمور السياسية، فوجدوا البديل في غزلهم العذري، فانصرفوا إليه، لذا عدّه الدكتور طه حسين أثرا من آثار الحياة السياسية في أيام بني أمية[140].

كانت صوره في هذا المجال محصورة بتشبيه حاله بحال الأسير، فمثلا جميل يقيده الهوى كما تقيد يد الأسير بلا حول ولا قوة، فيقول:

ألا قاتلَ اللهُ الهوى كيف قادني   كما قُيِّدَ مغلول اليدين أسِيرُ[141]

136المصدر نفسه: 110.

137 المصدر نفسه: 122.

138 المصدر نفسه: 221.

139 المصدر نفسه: 93.

140 ينظر: حديث الأربعاء: 238.

141 ديوانه: 99.

ويغبط العاشقين لأنهم ينعمون بحياتهم، لكنه وحبيبته مرتهنان ومحكومان بما يقع عليهما من أحداث مثل الأسيرين المحكوم أمرهما بيد الأعداء، فيقول:

آرى كُلّ مَعشوقَينِ غَيري وَغَيرُهـا ... يـلَذّانِ في الـدّنيـا وَيَغتَبِطـانِ

وَأمشي وَتَمشـي في البِـلادِ كَأنّنـا ... أسـيـرانِ لِلأعـداءِ مُرتَهَنـانِ[142]

ويبكي قيس بن ذريح بكاء الأسير الذي يبكي بغزارة واشتياق إلى حبه والأهل والأصدقاء والحنين إلى الديار، وقيس أيضا بكاؤه مليء بالحنين والاشتياق إلى لبنى، فيقول:

سَـأبكي عَلى نَفسـي بِعَينٍ غَزيرَةٍ ... بُكـاءَ حَـزينٍ في الوِثـاقِ أسيرِ[143]

ويطلب أبو صخر الهذلي من محبوبته أن تفك وثاقه، فهو مقيد بهواها، أسير لحبها، فيقول:

وقُلتُ خُلّي أسـيـراً في حبالكـم ... أوثَـقْتُمُـوهُ بـلا تبـلٍ ولا بـدم[144]

ويؤكد توبة بن الحمير أنه أيضا أسير الحب[145]، لكنه ينتظر من محبوبته أملا وإن كانت بعيدة عنه فهي إما ستجود عليه يوما أو يفتدي نفسه منها، فيقول:

ألا يـا صفيَّ النّفسِ كيفَ تنولهـا ... لـو أنّ طـريداً خائفـاً يستجيرُها

تَجيرُ وإن شَطتْ بها غَربةُ النّوى ... ستُنعِم يوماً أو يُفادى أسيرُها[146]

ويشبه كثير عزة اهتزازه وترنحه لما به من شوق بحال الأسير الذي يفك وثاقه فيقوم نشيطا مترنحا يميل في مشيته لأنه مربوط بالحبل، فيقول:

يُـرَنّـحُني إلَيـكَ الشَّــوقُ حَتّى ... أميــلَ مِنَ اليَمينِ إلى الشِّـمالِ

وَيَـأخُذُني لِـذِكرُكُمُ اهتِـزازٌ ... كَمـا نَشَـطَ الأسيرُ مِنَ العِقالِ[147]

---

142 المصدر نفسه: 202.

143 قيس ولبنى: 97.

144 شرح أشعار الهذليين: 968.

145 ينظر: في مثل هذه الصورة أيضاً ديوان مجنون ليلى: 62.

146 ديوانه: 34.

المبحث الثاني

البيئة الطبيعية:

تمثل هذه البيئة الرئيسة مصدراً مهما من المصادر التي أرتشف الشاعر العذري من مناهلها ليدعم صوره الشعرية، إذ جاءت لتمثل الارتباط الحقيقي بين الإنسان وبيئته المحيطة، فكان تفاعل الشعراء العذريين مع الطبيعة واضحاً، متأثرين بمظاهرها المختلفة، وبحكم هذه العلاقة الوثيقة بين هؤلاء الشعراء ومظاهر هذه الطبيعة تبين هذا التأثير في الصورة الشعرية للغزل العذري متمثلا بالطبيعة المتحركة وتشمل أنواع الحيوانات، والطبيعة الصامتة وتشمل النباتات والظواهر الكونية والكواكب والأنواء... الخ من مظاهر طبيعية صامتة، فكانت استجابة الشاعر العذري لعناصر الطبيعة، تمثل ما يحمله من تصورات معبرة عن إلهامه الذاتي فضلاً عن مشاركتها إياه لأوضاعه العاطفية.

أ. (البيئة المتحركة (الحيوانات والحشرات)): أشرك الشاعر العذري الحيوان، واقصد هنا الحيوانات والحشرات إذ لم أر ما يوجب فصلهما وجاء ترتيبهما بحسب ورود الأكثر ثم الأقل منهما، في تجربته الشعرية والنفسية، كما هو حال الشاعر القديم الذي لم يكن يستغني عن إدخال صورة الحيوان في شعره، متمسكاً به ليبث همومه وأفكاره ومشاعره من خلاله، فهو إما مصور له أو محاور إياه أو مشفق عليه... الخ، والأمر نفسه فيما يخص الشاعر العذري، إذ كان الحيوان له أقرب إلى الوسيلة التي تساعده على إلقاء همومه وأحزانه وأحاسيسه في تجربته الشعرية، إذن كان وجود الحيوان وسيلة احتواء للتجربة

---

147 ديوانه: 197.

النفسية والتجربة الشعرية معاً، مستمداً أصولها من الشعر العربي القديم، فكانت وكأنها تقليد أو موروث ثقافي أحياه بطريقته الخاصة، فتارة يكون فيه مقلداً، وتارة أخرى مطوراً، وتارة ثالثة متفرداً.

ومن الحيوانات التي لازمت الشاعر العذري في تجربته الشعرية وكانت أكثر الحيوانات حضوراً في صوره: (الحمامة) التي وجد فيها المتنفس الملائم لمشاعره وآلامه وأحزانه، ولاسيما أن صوتها الحزين كان يهيج بكاءه، ويثير همومه، فأصبحت الحكاية المناسبة لأدبه الحزين.

وقد أكد بعض الباحثين ظهور هذا النوع من الصور في العصر الأموي، بقوله: ((وظهر أدب الحمام هذا فجأة في العصر الأموي وفي شعر شعراء المدن في الغالب وفي أدب سكان الحواضر أو الذين يمرون بها ويقيمون فيها)).[148]، وهذا الأدب لم يقتصر على شعر شعراء المدن والحواضر وإنما تعداه إلى شعراء سكان البادية كجميل بثينة وقيس بن ذريح ومجنون ليلى بدليل الشواهد الشعرية التي سنعرضها فيما بعد.

ولم يلق رأي الباحث قبولا عندنا في قوله: ((إن نصيب الذي بكر في شعره منذ النصف الأول من القرن الأول الهجري هو الشاعر الأول الذي أبتكر هذا النوع من الصور وهو الذي أدخل الحمامة إلى الأدب بهذا الشكل فدواوين الشعراء الجاهليين تخلو من ذكر الحمامة أو التشبيه به ووجدت أن الشعراء الجاهليين أشاروا إلى طائرين بارزين في البيئة الجاهلية وهما: القطاة والغراب. واستمر هذا الاستخدام في عصر الإسلام كذلك فاستخدم المجنون القطاة.... وقد أكثر قيس بن ذريح من ذكر غراب البين)).[149]

إذ كان جميل بن معمر أسبق من نصيب بن رياح في ذكر الحمام، لأن ميلاد جميل سبقت ميلاد نصيب، فجميل في عهد معاوية بن أبي سفيان (40-60هـ) كان شاباً معروفاً لحبه لبثينة، فلم يكن يقل عن العشرين سنة حينئذ. ووفاته

---

148 شعر نصيب بن رباح: 37.
149 المصدر نفسه: 36.

وقعت في عام 82هـ[150]، وأما نصيب فالراجح أن ميلاده في خلافة معاوية وعلى تقدير(44هـ)، ووفاته سنة(108هـ)[151] .

وأما قيس بن ذريح ومجنون ليلى ففضلا عن ذكرهما الغراب والقطاة فقد أكثروا من ذكر الحمام أيضا، فقيس بن ذريح يؤكد على أن صوتها هيج بكاءه، في قوله:

فَلَو لَم يَهِجني الظاعِنونَ لَهاجَني حَمائِمُ وُرقٌ في الدِيارِ وَقوعُ

تَجاوَبنَ فَاِستَبكَينَ مَن كانَ ذا هَوىً نَوائِحَ ما تَجري لَهُنَّ دُموعُ[152]

ويختار الشاعر العذري نوعا من الحمام في غزله وهو الحمام الورق، وسميت بهذا الاسم لأن لونها رمادي بين السواد والغبرة[153]، ولعله ميزها لجمالها وما تمتاز به من حسن الصوت،، والهديل، والدعاء، والترجيع[154] ويزيد جميل بثينة في وصفها من حيث سواد صفحة العنق، بقوله:

ويوم وردنا قرح هاجت لي البكا من الورق صماء العلاطين تصدح[155]

وكلما هتفت الورقاء زادت من ألم الشاعر ودعته إلى بكاء المحبوبة[156]

ويعزز من ارتباطه بهذه الورقاء أنه يذكر الوقت الذي تبدأ فيه بالهديل، فيتفق أغلب الشعراء العذريين على (وقت الضحى)، لعله الوقت الذي تبدأ فيه بالغناء والترديد، فهو وقت الحركة والنشاط والعمل، من ذلك قول نصيب بن رباح:

ونبه شَوقي بَعدَما كُنت نائِما هتوف الضُحى مَشغوفَة بِالتَرنمِ

محلاة طوق كانَ من غير شرية بِمال وَلَم تَغرَم لَهُ جعل دِرهَمِ

اِموتَ لِمَبكاها اسى ان لوعَتي وَوجدي بِسُعدى شَجوه غير منجمِ

150 ينظر: ديوان جميل: 5.
151 ينظر: شعر نصيب بن رباح: 5.
152 قيس ولبنى: 114.
153 ينظر: لسان العرب: مادة ورق.
154 ينظر: الحيوان: 413/3.
155 ديوانه: 48.
156 ينظر: المصدر نفسه: 133.

بَكت شجوها تحتَ الدجى فتَساجَمت إلَيها غروب الـدَمع في كُل مسجـمِ
فلَـو قَبلَ مَبكاهــا بَكيـت صَبابَـةً بِسُـعدى شَـفيت النَفـسَ قَبـل التَندم
وَلكِن بَكـت قَبلـي فَهيـجَ لي البكـا بَكاها فقُلـت الفَضـل لِلمتندمِ[157]

ويتكرر هذا الوقت عند الشاعر العذري[158]، ويمكن أن يتمسك بنوع من الحمام يرتبط بمكان معين فيذكره ويبين مدى تأثير هذا في نفسه، كما في قول توبة بن الحمير:

حمامةً بطنِ الواديينِ إلا انعمـي سَقاكَ من الغُر الغَوادي مَطيرهُا
أبيني لنـا لا زالَ ريشُك ناعمـاً ولا زلتِ في خضراءَ غَضٍ نضيرُها
فإن سَجعتْ هاجتْ لعينيكَ عبرةً وإنْ زفرتْ هاجَ الهوى قر قريرها[159]

ويؤكد أنه مهما كان صلباً لا يبكي إلا أنه إذا سمع صوت الحمام يستسلم لبكائه، فيقول:

لعمري لقد سهَدتِني يا حمامةَ العَقيقِ وقد أبكيت مَنْ كانَ باكيا
وكنتُ وقورَ الحِلم ما يستهشُني بكاءُ الصدى لو نُحتُ نوحاً يمانيا[160]

ويجري مجنون ليلى محاورة لطيفة وقصيرة مع الحمام، وكأنها مناجاة نفسية تخصه، يعبر عنها بقوله:

دَعاني الهَوى وَالشَوقَ لَمّا تَرَنَمَت هَتوفُ الضُحى بَينَ الغُصونِ طَروبُ
تُجاوِبُ وُرقـاً قَد أَصَخنَ لِصَوتِها فَكُـلٌ لِكُـلٍّ مُسـعِـدٌ وَمُجيـبُ
فَقُلتُ حَمـامَ الأَيكِ ما لَكَ باكِيـاً أَفـارَقـتَ إِلفـاً أَم جَفـاكَ حَبيـبُ
فَقالَ رَماني الدَهـرُ مِنهُ بِقَوسِهِ وَأَعـرَضَ إِلفـي فَالـفُؤادُ يَذوبُ[161]

---

157 شعر نصيب بن رباح: 130.
158 ينظر:ديوان مجنون ليلى: 89، وديوان كثير عزة: 57، وقيس ولبنى: 59.
159 ديوانه: 36، قر قريرها: غناؤها وهديلها.
160 ديوانه: 53.

نلحظ أن الحمام هو المعادل الموضوعي للألم والحزن والبكاء عند الشاعر العذري، فهو الذي يهيج البكاء كلما هتف بصوته[162]، وإن كان صوته أعجميا لا يفهمه الشاعر، فهو يثير همومه وأحزانه من نبرة صوته الحزين، فكلما سكن ما كان به من ألم الهوى هيجته الحمامة بصوتها، كما هو حال مجنون ليلى بقوله:

ألا قاتَلَ اللهُ الحَمامَةَ غُدوَةً   عَلى الغُصنِ ماذا هَيَّجَت حينَ غَنَّتِ

تَغَنَّت بِلَحنٍ أعجَميٍّ فَهَيَّجَت   هَوايَ الَّذي بَينَ الضُلوعِ أجَنَّتِ

نَظَرتُ إلَيهِنْ الغَداةَ بِنَظرَةٍ   وَلَو نَظَرَت عَيني بِطَرفي تَجَنَّتِ

خَفَت شَجَناً مِن شَجوِها ثُمَّ أعلَنَت   كَإعوالِ ثَكلى أثكِلَت ثُمَّ حَنَّتِ

فَما أخَرَت إذ هَيَّجَت مِن صَبابَتي   غَداةَ أشاعَت لِلهَوى وَارفَأنَّتِ[163]

ويستمر موضوع (الحمام) موصولاً بالألم والهموم والبكاء عند الشعراء العذريين، إذ كان استعماله واضحاً في غزلهم، فهو أكثر الطيور استخداماً في الصورة الشعرية بل اكثر الحيوانات حضوراً في منجزهم الشعري، ولعل سبب ذلك يعود إلى أن صوته الحزين كان ملائماً لتجربتهم النفسية، فكانت الحمامة قريبة جداً لنفسيتهم المتعبة فحاولوا أن يصوروها بدقة تفصيلية[164]، يبث منها الشاعر العذري مناجاته وإحساسه، لذا فهو لا يكتفي بالبيت أو البيتين بل تصل هذه المناجاة إلى عشرة أبيات[165]، ولعل مجنون ليلى هو أكثر الشعراء العذريين توظيفا للفظ(الحمام)، فهو يؤكد أن نوحها يضرم نيران فؤاده، ويسيل دموعه بغزارة[166].

---

161 ديوانه: 48.

162 ينظر ديوان مجنون ليلى: 98،160، 186، 219،229، وشعر نصيب بن رباح: 102، 106، 124، 128.

163 ديوانه: 69- 70، أرفأن: سكن ما كان به.

164 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 107، 119.

165 ينظر: المصدر نفسه: 205.

166 ينظر: المصدر نفسه: 247.

ويشكل موضوع الحرمان والألم محورا مهما من محاور موضوعات الغزل العذري، إذ وجد الشاعر في الحمامة معادلا موضوعيا لما يعانيه من ألم وشكوى من الحرمان موصولين بالبكاء، ومثله الفراق والبعد الذي يعد سمة من سمات الغزل العذري، اللذان عبر الشاعر عنهما في إيراده(الغراب) مصدراً من مصادره صوره الشعرية، فجاء هذا الطير مناسبا للتعبير عن موضوع البين، حتى أنه أصطلح على تسميته ب(غراب البين) في أغلب الشواهد الشعرية، كقول قيس بن ذريح:

ألا يا غَرابَ البَينِ لَونَكَ شاحِبُ	وَأنتَ بِلَوعاتِ الفِراقِ جَديرُ
فَإن كانَ حَقّاً ما تَقولَ فَأصبَحَت	هُمومُكَ شَتّى بَثُهُنّ كَثيرُ
وَدُرتَ بِأعداءِ حَبيبُكَ فيهُمُ	كَما قَد تَراني بِالعَدُوِّ أدورُ[167]

نلحظ أن الشاعر العذري يعتمد في صورة الغراب على أسلوب الحوار والدعاء عليه، ومحاورته إياه قصيرة لا يريد إطالتها لشدة كرهه له، كما في قول قيس بن ذريح:

ألا يا غُرابَ البَينِ مالَكَ كُلَما	ذَكَرتُ لُبَينى طِرتَ لي عَن شِماليا
أعِندَكَ عَلمُ الغَيبِ أم لَستَ مُخبِري	عَنِ الحَيِّ إلّا بِالَّذي قَد بَدا لِيا؟
فَلا حُمِلَت رِجلاكَ عُشّاً لِبَيضَةٍ	وَلا زالَ عَظمٌ مِن جَناحِكَ واهِيا[168]

وقوله ايضاً:

وَطارَ غُرابُ البَينِ وَانشَقَّتِ العَصا	بِبَينٍ كَما شَقَّ الأديمَ الصَوانِعُ
ألا يا غُرابَ البَينِ قَد طِرتَ بِالَّذي	أحاذِرُ مِن لُبنى فَهَل أنتَ واقِعُ[169]

وتدل أغلب الشواهد الشعرية المتعلقة بصورة الغراب على أن الشاعر العذري اعتمد في أسلوبه على النداء في (إلا يا غراب البين)، والإلحاح في الدعاء

---

167 قيس ولبنى: 89.
168 المصدر نفسه: 161.
169 المصدر نفسه: 103.

عليه في اكثر من بيت قد يصل إلى نص من سبعة أبيات[170]، وأحياناً يعتمد الحوار ومسائلة هذا الغراب عما يحمله من أخبار، والتشاؤم منه ومن صوته ومن الأخبار التي يحملها[171]، فيهيج الألم عند الشاعر وإن لم يفعل فالورقاء ستقوم بدلاً منه بتهيج الألم والبكاء، كما نلحظ ذلك في قول جميل بثينة:

ألا يـا غُرابَ البَينِ فيـمَ تَصيـحُ	فَصَوتُكَ مَشـنِيٌّ إِلَيَّ قَبيـحُ
وَكُـلَّ غَـداةٍ لا أبـا لَـكِ تَنتَحـي	إِلَيَّ فَتَلقـانـي وَأنـتَ مُشـيحُ
تُحَدِّثُني أن لَسـتُ لاقِي نِعمَةٍ	بَـعِدتَ وَلا أمـسى لَدَيكَ نَصيحُ
فَـإِن لَـم تَهِجني ذاتَ يَومٍ فَـإِنَّهُ	سَيَكفيكَ وَرقاءُ السَراةِ صَدوحُ[172]

وإن وصل الغراب بموضوع الفراق مرتبط بتطير العرب من ((صوت الغراب، وتجعل أسمه مشتقاً من الاغتراب أي البين والبعد.))[173] ، والعرب ((جرى بينهم الغراب، لأنه غريب، ولأنه غراب البين... فالغراب أكثر من جميع ما يتطير به، في باب الشؤم. ألا تراهم كلما ذكروا مما يتطيرون منه شيئا، ذكروا الغراب معه؟... فهو المقدم في الشؤم.))[174] ، ويتضح هذا التشاؤم والتطير من الغراب في قول كثير عزة:

رَأيتُ غُراباً سـاقِطاً فَوقَ بانَـةٍ	يُنَتِّفُ أعلى رِيشِـهِ وَيُطايِرُه
فَقُلتُ وَلَو أنِّي أشـــاءُ زَجَرتُهُ	بِنَفسي لِلنَهدِيِّ هَـل أنتَ زاجِرُه
فَقالَ غُرابٌ لِاغتِـرابٍ مِنَ النَـوى	وَفي البـانِ بَينٌ مِن حَبيبٍ تُجاوِرُه
فَما أعيفَ النَهـدِيَّ لا دَرَّ دَرُّهُ	وَأزجُـرَهُ لِلطَيـرِ لا عَـزَّ ناصِرُه[175]

---

170 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 78.

171 ينظر: قيس ولبنى: 64، 65،90،91، 94، وديوان مجنون ليلى: 210، 242.

172 ديوانه: 50، السراة: الظهر، الصدوح: المغنية.

173 الحيوان: 3/ 510.

174 المصدر نفسه: 3/ 510.

175 ديوانه: 96، النهدي: هو الرجل الذي بصر به عندما أتى ماءً لبني نهد، الزجر مثل العيافة تكون للطير، وأصله أن يرمي الطائر بحصاة أو يصيح به فإن ولاه في طيرانه ميامنه تفاءل به، وإن ولاه مياسره تشاءم به وتطير منه.

ومن الطيور الأخرى التي أدخلها الشاعر العذري في صوره الشعرية طائري القطاة والعصفور، واستخدامه هذين الطيرين يختلف عما سبقهما (الحمامة والغراب)، إذ لم يلتزم بموضوع واحد كما هو حال الحمام الذي كان إيراده يعني الألم والبكاء، ولا الغراب الذي يدل على الفراق والبعد، إنما قد تعددت استعمالاته ومن ثم تنوعت الدلالات مع (القطاة والعصفور)، فمجنون ليلى يشبه خفقان قلبه عند سماع خبر رحيل محبوبته بقطاة وقعت في الشرك فبدأت بحركة خفيفة وسريعة محاولة التخلص من هذا الشرك، إلا أنها لم تستطع، كذلك قلبه خفق بسرعة وخفة، فقال:

كَأنَّ القَلبَ لَيلَةَ قيلَ يُغدى ... بِلَيلى العامِرِيَّةِ أو يُراحُ

قَطاةٌ عَزَّها شَرَكٌ فَباتَت ... تُجاذِبُهُ وَقَد عَلِقَ الجَناحُ

لَها فَرخانِ قَد تُرِكا بِقَفرٍ ... وَعُشُّهُما تُصَفِّقُهُ الرِياحُ

إذا سَمِعا هُبوبَ الريحِ هَبّا ... وَقالا أمُّنا تَأتي الرَواحُ

فَلا بِلَيلٍ نالَت ما تُرَجّي ... وَلا في الصُبحِ كانَ لَها بَراحُ[176]

فالشاعر بلغ دقة في التصوير نعجب لها، لما فيه من تقارب وصفي بين قلب الشاعر والقطاة، إذ تظهر لنا في هذا النشاط التصويري ما بين القلب والقطاة من صفات قرب ووضوح وحس مشترك، فنجد أن الشاعر قد إختار القطاة لرقتها وعدم تحملها قسوة الشرك كذلك قلب العاشق لا يستطيع أن يتحمل ألم الفراق، وليزيد من قوة تصويره وتأثيره على المتلقي جعل للقطاة فرخين في انتظارها وهما في أمس الحاجة لها لأنهما في أرض خالية من أي شيء، والرياح تعبث في عشهما، وكلما سمعا صوتا ضنا أنه صوت الأم، هذه الظروف تزيد من معاناة القطاة وهي تصارع الموت والقدر الذي حتم عليها أن تقع في الشرك، فتحاول التخلص منه لا من أجلها فحسب وإنما في سبيل صغيرين لها، وبهذا قد أوجد الشاعر لصورته مسوغا لزيادة حركة القطاة وسرعة حركتها بخفة عالية، وهذا هو التقارب الوصفي بين القطاة

176 ديوانه: 73- 74، عزها: غلبها.

والقلب الذي أراده الشاعر من هذه الصورة، ولا ننسى الحركة الماثلة أمامنا في هذه اللوحة الشعرية الفنية، إذ تظهر جلية في ألفاظ مثل (تجاذبه، تصفقه الرياح، هبوب الريح، هبا) مما يزيد من النشاط الحركي للصورة ويجعلها حية ناطقة بما يريد الشاعر أن يوصله للآخرين من تجربة شعورية، فضلا عن صغر حجم القطاة المناسب لشكل القلب والتقارب الصوتي بينهما من ناحية اللفظ، وما تثيره في النفس من حيرة واضطراب وذهول وهو مشهد لجانب إنساني مؤلم قريب جداً من نفس المشاعر التي تتملك الشاعر.

وقد يختار الشاعر (العصفور) ليدل به على معاناة قلبه، وللأسباب نفسها المتمثلة بصغر حجم العصفور وعدم تحمله المعاناة ورقته... الخ، فيشبه مجنون ليلى ما يلاقيه بما تعانيه عصفورة من عذاب وهي في يد طفل صغير لا يعي ما يسببه من ألم لها وهو يضغطها بشدة، فتذوق على يديه حياض الموت، ولجهله بالمعاناة التي سببها للعصفورة فإنه لا يرق لها فيتركها ولا هي تستطيع التخلص من قبضة يديه، فصار حال مجنون ليلى مع محبوبته كحال هذه العصفورة، فهو يلاقي من البعد والوجد والاشتياق ما لاقته من ألم وحسرة، لكن المحبوبة لا تدرك ما فعلت به لترق لحاله، فيقول مشبها معاناته:

كَعُصفورَةٍ في كَفِّ طِفلٍ يَزُمُّهـا ... تَذوقُ حِياضَ المَوتِ وَالطِفلُ يَلعَبُ

فَلا الطِفلُ ذو عَقـلٍ يَرِقُّ لِما بِها ... وَلا الطَيرُ ذو ريشٍ يَطيرُ فَيَذهَبُ[177]

وقد يشكو حاله إلى سرب القطا، طالباً منه أن يعيره جناحه آملا أن يصل إلى المحبوبة، فيقول:

شَكَوتُ إِلى سِربِ القَطا إِذ مَرَرنَ بي ... فَقُـلتُ وَمِثـلي بِالبُكـاءِ جَـديـرُ

أَسِربَ القَطا هَل مِن مُعيرٍ جَناحَهُ ... لَـعَلّي إِلى مَـن قَـد هَـوَيتُ أَطيرُ

فَجاوَبنَني مِـن فَوقِ غُصنِ أَراكَةٍ ... أَلا كُلُّنـا يـا مُسـتَعيرُ مُعيــرُ

وَأَيُّ قَطاةٍ لَـم تُعِــركَ جَناحَهـا ... فَعاشَــت بِضُرٍّ وَالجَناحُ كَسيرُ[178]

---

177 ديوانه: 38، يزمها: يربطها ويشدها.

ويلوم محبوبته على ما تفعله به فيصل الحال إلى تشبيهها بذبّاح العصافير الذي لا يرق قلبه عليهن، كذلك ليلى لا ترأف بحال مجنونها، فيقول:

وَكُنتِ كَذَبّاحِ العَصافيرِ دائِباً   وَعَيناهُ مِن وَجدٍ عَلَيهِنَّ تَهمَلُ

فَلا تَنظُري لَيلى إِلى العَينِ وَانظُري   إِلى الكَفِّ ماذا بِالعَصافيرِ تَفعَلُ[179]

ومن الصور المؤثرة بدلالتها ونشاطها الجمالي استخدام أبي صخر الهذلي (العصفور) ليصف خفقان قلبه، فيشبهه بانتفاض العصفور عندما يبلله الماء، وهي صورة حية متحركة وناطقة بما يريد الشاعر أن يوصله من أحاسيس صادقة تنتابه حينما يذكر محبوبته، فوجد في العصفور سمة دوام الحركة[180]، ليستمد منها تصويره خفقان قلبه، والرعشة التي تصيبه فضلا عن إنتعاشه لأنه تذكر المحبوبة، فيقول:

إِذا ذُكِرَت يَرتاحُ قَلبي لِذِكرِها   كَما اِنتَفَضَ العَصفورُ بَلَّلَه القَطرُ[181]

إن تعلق الشاعر العذري بالبيئة المحيطة به ولا سيما الطبيعية منها، والتفاعل لما حوله من أشياء أدى به إلى توظيف أصغر المخلوقات واتخاذها مصدرا من مصادر صوره الشعرية(كالذر أو النمل الصغير)، فيصف ترف محبوبته ودلالها من خلال هذا المصدر، فالذر لو مشى على جلد هذه المحبوبة لخدشه، كما في قول جميل بثينة:

مُنعَّمَةٌ لو يَدرُجُ الذَّرُّ بَينَها   وَبَينَ حَواشِي ثوبِها ظَلّ يَجرَحُ[182]

و(الذر) النمل الصغير وهو من النمل بمنزلة الزنابير من النحل[183]، ولهذا أكد الشاعر على أن الذر بمجرد مشيه على جلدها فإنه سيترك كلوماً على الرغم من

---

178 ديوانه: 106- 107.
179 المصدر نفسه: 171.
180 ينظر: الحيوان: 244/5.
181 شرح اشعار الهذليين: 957.
182 ديوانه: 145.
183 ينظر: حياة الحيوان الكبرى: 366/2.

أنه لم يعضها، ليزيد من إظهار نعومة جلدها فيؤكد ترفها ودلالها، ومثله قوله أيضا:

فلو دَرَجَ النَملَ الصِغارُ بِجِلدِها   لَأَندَبَ أعلى جِلدِها مَدرَجُ النَملِ[184]

وقول مجنون ليلى:

مُنَعَّمَةٌ لو باشَرَ الذَرُّ جِلدَها   لَأَثَّرَ مِنها في مَدارِجِها الذَرّ[185]

وقول أبي صخر الهذلي:

صراحية لو تدرج الذر أندبت   على جلدها خود عميم قوامها[186]

إن اشتراك هؤلاء الشعراء بهذه الصورة هو تأكيد ترف المحبوبة ودلالها، فهي تميزت عن النساء الأخريات بأنها على الرغم من قسوة البيئة الصحراوية التي تعيش فيها، تمتلك جسماً من نعومته يتأثر لمشي النمل الصغير عليه فتظهر ندوبا فيه، ولاسيما أنها منعمة لا تقوم بالأعمال المتعبة التي تقوم بها باقي النساء، فتعرضهن هذه الأعمال لحرارة الشمس والغبار ولأي شيء ممكن أن يؤثر على نعومتهن، لكن المحبوبة التي أختارها الشاعر العذري غير ذلك فهي منعمة ومترفة تحيى حياة دلال هيأت لها نعومة الجلد، وهي صفة جمالية يريد الشاعر أن يضفيها على محبوبته باستعماله (الذر)، وخص (الذر) - وهو النمل الأحمر الصغير - لان النملة لا تعض إنما يعض الذر، وهي التي يتأذى الناس بها[187].

ومن الحيوانات التي التقط الشاعر العذري صورتها من الطبيعة المحيطة به (الغزال)، فأدخلها مصدراً من مصادر الصورة الشعرية في غزله، وهي صورة تقليدية لم يجدد فيها أو يتفرد برسمها، وإنما كانت محاكاة لمن سبقوه من الشعراء، فهي صورة مستمدة من الموروث الثقافي السابق،فكما هو معتاد إذا أراد الشاعر أن يصف جمال محبوبته أو أراد تشبيهها بحيوان معين فلا يختار إلا

---

184 ديوانه: 172.
185 ديوانه: 101.
186 شرح أشعار الهذليين: 954.
187 ينظر: لسان العرب: مادة ذرر.

الغزال أو المها أو الظبية، التي اكثر مجنون ليلى من إظهاره في غزله[188]، فيؤكد أن جمال محبوبته يتساوى وجمال أم الغزال أو أم الفرقد أو قد يفوقه بقوله:

فَما مُغزِلٌ أدماءُ باتَ غَزالُها   بِأسفَلِ نِهيٍ ذي عَرارٍ وَحَلْبِ

بِأحسَنَ مِن لَيلى وَلا أمُّ فَرقَدٍ   غَضيضَةُ طَرفٍ رَعيُها وَسطَ رَبرَبِ[189]

فيتخذ الشاعر العذري (الغزال) مصدراً لبيان جمال المحبوبة[190]، وأما ليلى الأخيلية فتفضل (الليث) لتشبه به من أحبته؛لان جماله لا يكون إلا أن يتحلى بالشجاعة مرتبطا بالقوة والإقدام،فتقول:

وكانَ كليثِ الغابِ يَحْمي عَرِينَهُ   وتَرْضَى بِهِ أشْبالَهُ وحَلائِلَهُ[191]

وهناك حيوانات أخر ركز عليها الشاعر العذري في صوره الشعرية، إلا أنها لم تكن مشتركة بين هؤلاء الشعراء، فكل واحد منهم إستخدم حيواناً معيناً مثل: الذئب[192]، والعقرب[193]، والقلاص[194]، والفرس[195]، كلاً بحسب بيئته أو ما يراه من حيوانات.

وتفرّد كثير عزة باستخدام البعير فأجاد في انتزاع صورته الشعرية من البيئة الصحراوية، فهو يتمنى أن يكون حاله مع عزة كحال بعيرين أصابهما الجرب فلا يقترب منهما أحد، والدلالة التي يريد إيصالها الشاعر هي حالة الانفراد بالمحبوبة والابتعاد عن الآخرين فلا يراهما واشٍ أو رقيب أو عاذل، فيلذ بقضاء وقته بقربها، ولا يبالي بنبذ الآخرين له. ونرى في صورته هذه نشاطاً تصويرياً يبين قدرته على الوصف، وإيصال فكرته أو غايته من هذا المصدر (البعير) بطريقة ذكية، إذ قال:

---

188 ينظر: ديوانه: 48، 51، 87، 130، 132، 162، 169، 211.
189 المصدر نفسه: 64، العرار: النرجس البري، حلب: نبات، الربرب: القطيع من بقر الوحش.
190 ينظر: ديوان جميل بثينة، 217، 218.
191 ديوانها: 97.
192 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 59، 70، 170.
193 ينظر: المصدر نفسه: 167.
194 ينظر: شرح اشعار الهذليين: 946.
195 ينظر: قيس ولبنى: 70.

ألا ليتنا يا عَزّ كنّا لِـذي غِنىً	بِعَيرينِ نرعى في الخلاءِ ونَعزُبُ
كِلانا به عرٌ فمَـن يرَنا يَقُـل	عَلى حُسنِها جَرباء تُعدي وَأجرَبُ
إذا ما وَرَدنا مَنهَلاً صَاح أهلة	عَلينا فما نَنفكّ نُرمَـى وَنُضـرَبُ
نكونُ بَعيرَي ذِي غِنىً فيُضِيعُنا	فلا هُـوَ يَرعانا وَلا نَحـنُ نَطلُبُ
يَطرِدَنا الرُعيانُ عَن كُـل تِلعَةٍ	وَيَمنَعُ مِنـا أن نَرى فِيهِ نَشـرَبُ
وَدَدتُ وَبَيـتِ الله أنكِ بَكـرَةٌ	هِجانٌ وَأني مُصعَبٌ ثُـمّ نَهرُبُ[196]

ومن الحيوانات الأُخر التي اعتمد عليها الشاعر العذري في صوره الشعرية(الحية)، فكانت تمثل موضوعاً ذا اتجاهين سلبي وإيجابي، فيظهر تأثيرها السلبي في قول مجنون ليلى:

وَرُحتُ كَأنّي يَومَ راحَت جِمالُهُم	سُقيتُ دَمَ الحَيّاتِ حينَ اِنقَضى عُمري[197]

وتظهر الحية في صورة أخرى من دون أن تأخذ جانبها السلبي السابق في قول كثير عزة:

تُنيـلُ قَليـلاً في تَنـاءٍ وَهِجـرَةٍ	كَمـا مَـسَّ ظَهرَ الحَيَّةِ المُتَخَوِّفُ[198]

نلمس من استقراء الشواهد الشعرية السابقة وتحليلها أن الشعراء العذريين استمدوا مصادرهم الصورية لمنجزهم الشعري من البيئة المحيطة بهم ولم يخرجوا عنها في الاعتماد على ذهنية خاصة بهم، وإنما هي صور اختاروها لانهم يروها أمام أعينهم، ومن واقعهم الذي يعيشون فيه ويلامسونه، ونرى اشتراكهم في اغلب هذه الصور باستخدام مصدر الصورة ودلالته، وركزوا في صورهم الشعرية المستمدة من الحيوان على الطيور مثل: الورقاء والغراب والقطاة والعصفور أكثر من الحيوانات الأُخر التي لم تكن حاضرة في صورهم الشعرية حضور الطيور السابقة الذكر؛ ولعل السبب أن الشاعر وجد في كل طير دلالة تساند فكرته وتجربته، فالحمامة مثلاً كانت دلالة للحزن والبكاء، والغراب يحمل

---

196 ديوانه: 29.

197 ديوانه: 119.

198 ديوانه:481.

معنى الفراق والبعد، والقطاة والعصفور اقتربا من شكل القلب ومعاناته، وهذه الأمور جميعاً هي بحد ذاتها محاور مهمة وسمات أساسية للغزل العذري.

ب. الطبيعة الصامتة:

يشكل النبات جزءاً من مظاهر الطبيعة الصامتة، وقد أدخله الشاعر مصدرا من مصادر الصورة، إلا أن حضوره لم يكن كحضور الحيوان، فضلاً عن كونه أقل من الظواهر الكونية، ولعل السبب في ذلك هو طبيعة البيئة الصحراوية التي يعيشها هؤلاء الشعراء، فالنباتات قليلة الوجود في بيئتهم، فضلاً عن أن الموروث الثقافي للشاعر لم يشكل مرتكزا يمكن أن يستند إليه في الاطلاع على ما للبيئات الأخر من نباتات مختلفة، لهذا جاء النبات مصدراً من مصادر وصف جمال المحبوبة، ومن ثم كانت صورهم في هذا الجانب صوراً تقليدية يحاكون فيها مَنْ سبقهم من الشعراء، فمثلاً مجنون ليلى يشبّه قوام محبوبته بغصن البان في قوله:

وَيَهتَزُّ مِن تَحتِ الثِيابِ قَوامُها كَما اِهتَزَّ غُصنُ البانِ وَالفَنَنُ النَضرُ[199]

وأما جميل فيشبّه قوام بثينة بخوط الخيزران الذي هو الغصن الرطيب الناعم فيتمايل قوامها بجمالية تمايل هذا النبات، فيقول:

وكان لأعلى البرد منها مبتل لطيف كخوط الخيزران رطيب[200]

فنرى أن التشبيه بغصن البان لإظهار جمال قوام المحبوبة[201] تقليدياً وكذلك الخيزران، إذ لم يطور أو يتفرد فيه الشاعر العذري، لأنه ربما لم يرد العناية بالجانب الحسي قدر عنايته بالجانب المعنوي، فلم يولِ الصفات الجمالية للمرأة أهمية، لأن علاقته مع المحبوبة قائمة على الجانب النفسي الذي يضم الشكوى

---

199 ديوانه: 102.

200 ديوانه: 22، المُبَتّل: الحسن الخلق التامة.

201 ينظر: قيس ولبنى: 92، وديوان جميل بثينة:134.

والفراق والألم والحزن... الخ، أو ربما يمنعه الرادع الديني أو العرفي من الخوض في الصفات الجسمية للمرأة.

وإذا أراد أن يشبه جمال أسنان المحبوبة فإنه يلجأ إلى نبات الأُقحوان لأنه نبات له زهر أبيض وأوراق زهره مفلجة صغيرة يشبهون بها الأسنان[202]، وإن كان يصف طيب رائحة فم المحبوبة فإنه يختار نبات البشام، لأنه شجر طيب الرائحة تتخذ عيدانه مساويك[203]، من ذلك قول جميل بثينة:

بِثَغـرٍ قَـد سُـقينَ المِسـكَ مِنـهُ   مَساويكُ البَشامِ وَمِن غُروبِ

وَمِـن مَـجرى غَـوارِبِ أقـحُوانٍ   شَـتيتِ النَبتِ في عامٍ خَصيبِ[204]

والأسنان المتباعدة صفة جمالية تفضلها العرب لهذا ينتقي الشاعر نبات الأُقحوان لبيان هذه الصفة، وإلى جانب هذا النبات يظهر نبات الخزامى في الصورة وهو ((نبت طيب الريح، واحدته خزاماة، وقال أبو حنيفة: الخزامى عشبة طويلة العيدان صغيرة الورق حمراء الزهرة طيبة الريح، لها نور كنور البنفسج، قال: ولم نجد من الزهر أطيب نفحة من نفحة الخزامى))[205]، ومن خلال هذا النبت يؤكد جميل طيب رائحة فم بثينة، فيقول:

وقامتْ تراءى بعدما نام صحبتي   لنا، وسواد الليل قد كاد يجلح

بِـذي أشَـرٍ كَـالأقحُوانِ يُزَيِّنُـهُ   نَـدى الطَـلِّ إلّا أنّـهُ هُوَ أملَـحُ

كـأن خـزامى عالـج فـي ثيـابهـا   بعيد الـكرى، أو فأرمسـك تذبح[206]

وفضلاً عن ذكره البشام يزيد مجنون ليلى نباتاً آخر يستعمله لبيان طيب رضاب المحبوبة وهو نبات ((الضِّرْوُ، أو الضَّرْوُ: شجرٌ طيِّبُ الريحِ يسْتاكُ به ويُجْعَل ورَقه في العطْرِ))[207]، فيقول:

---

202 ينظر: لسان العرب: مادة قحا.

203 ينظر: المصدر نفسه: مادة بشم.

204 ديوانه: 34، الغروب: الريق، الغوارب: أعالي الماء.

205 لسان العرب: مادة خزم.

206 ديوانه: 44- 45، فأرة المسك: وعاؤه، تذبح: يريد تشق.

وَعـارَضـنَ بِالعِقيـانِ كُلّ مُفَلّـجٍ بِهِ الظَّلـمُ لَم تُفلَل لَهُـنَّ غُـروبُ

رُضـابٌ كَريحِ المِسكِ يَجلو مُتونَهُ مِنَ الضَّروِ أو فَرخِ البَشامِ قَضيبُ[208]

ويتفرّد كثير عزة في اختياره للنبات، إذ هيأ له الخزين الثقافي لذهنيته، نبات (الكروم) وهو ليس نباتاً صحراويا مستمداً مما حوله، بل إنما اعتمد في ذلك على ثقافته ومعرفته لما هو خارج البيئة التي يعيش فيها، فيشبه أسترسال شعر محبوبته وكثافته بعناقيد العنب، فيقول:

وَتُدني عَلى المَتنَينِ وَحفاً كَأَنَّهُ عَناقيدُ كَرمٍ قَد تَدَلّى فَأَنعَما[209]

وتتكرر الصورة لديه في قوله:

وَتَفرُقُ بِالمِدرى أَثيثاً نَباتُهُ كَجَنَّةِ غِربيبٍ تَدَلَّت كُرومُها[210]

ومثله أبو صخر الهذلي في استعماله نبات (الموز) لبيان نعومة جسم محبوبته، في قوله:

في خرعب كعسيب الموز مطرد يغتال شمس وشاح الكشح ممسود[211]

وبذلك نعرف أن الشاعر العذري لم يستعمل النبات إلا لإظهار الصفات الجمالية للمحبوبة، لما بينهما من تشابه في الرقة والعذوبة والرونق والبهاء والمعاني الجمالية كلها.

وللشاعر العذري وقفة عند الطبيعة الصامتة المتمثلة بالظواهر الكونية والكواكب والأنواء... وما إلى ذلك، نتلمس فيها تأملاته لما حوله من مظاهر الكون الطبيعية، ليستمد منها ما يلائم تجربته، ويناسب صورته الشعرية، فهي تمثل مناشيء مهمة للتصوير والوصف عنده.

---

207 لسان العرب: مادة ضرا.

208 ديوانه: 51. العقيان: الذهب الخالص، الظلم: بريق الأسنان.

209 ديوانه: 203. الوحف: الأسود، أنعم: أمعن في الطول والتدلي.

210 ديوانه: 213.

211 شرح أشعار الهذليين: 925. خرعب: جسم أملس.

ومن هذه الصور ما كان معتمداً فيه على البحر، الذي رأى فيه ما يستحق التأمل والاندهاش، وأمرا يدعو إلى التعجب، لكبره واتساعه وعمقه، وإنما سمي البحر بحرا لعمقه واتساعه ولسعته وانبساطه[212]، لهذا ركز الشاعر العذري على هذه الصفة فأرادها أن تكون دلالة لكل صورة جعل البحر مصدرها، فقيس بن ذريح يعبر عن لوعته لطلاق لبنى من أنه لو كلف خوض البحر وأمواجه المميتة لكان أهون عليه من أن يأمر بطلاقها، على الرغم من اتساع البحر وعمقه وما يؤدي ذلك من صعوبة في خوضه، فهو أيسر عليه مما طلب منه، فقال:

وَدِدتُ وَبَيتِ اللَهِ أَنّي عَصَيتُهُم وَحُمِلتُ في رَضوانِها كُلَّ مَوبِقِ

وَكُلِّفتُ خَوضَ البَحرَ وَالبَحرُ زاخِرٌ أَبيتُ عَلى أَثباجِ مَوجٍ مُغَرِّقِ[213]

أما جميل فيريد إثبات صفة طيب ريق بثينة وأن ريقها عذب فيجد البحر خير معبر، مؤكداً أنها لو تفلت في البحر المالح لأصبح عذبا، وهو أيضا يرتكز على صفة اتساع البحر وعمقه، فعلى الرغم من قلة ما وقع من ريق المحبوبة (تفلت) وسعة البحر المالح، فإن العذوبة ستغلب الطعم المالح، فيتحول البحر المالح إلى بحر عذب، إذ يقول:

وَلَو تَفَلَت فِي البَحرِ وَالبَحرُ مالِحٌ لعادَ أجاجُ البَحرِ مِن ريقِها عَذبا[214]

فتلتصق في ذهن الشاعر العذري صفة الاتساع كلما ذكر البحر، فجميل يتمنى أن يتمتع هو وبثينة في قارب صغير وسط البحر لينعمان بكبر البحر واتساعه وإن كان لا ثروة لهما، فيقول:

تَمنَّيت من حبي بثينة أننا على رمثٍ في البحر ليس لنا وُفر[215]

---

212 ينظر: لسان العرب: مادة بحر.

213 قيس ولبنى: 133.

214 ديوانه: 36.

215 المصدر نفسه: 93. الرمث: الخشب يضم بعضه إلى بعض ويركب في البحر.

ويختار مجنون ليلى اتساع البحر ليصف عظمة زفرته ومقدار ما يعانيه من لوعة، فحرّ لهيب زفرته، سينشف البحر على الرغم من سعته، فيقول:

وَكَم زَفرَةٍ لي لَو عَلى البَحرِ أَشرَقَت ... لَأَنشَفَهُ حَرٌّ لَها وَلَهيبُ[216]

ويقسم كثير أنه لو أتى البحر يوما فإنه لا يشرب إلا مما سقته عز ة من ندى، فإنه يترك البحر على سعته ويكتفي بالقطرات القليلة، وبهذا يؤكد انه يرى فيما تقدمه عزة شيئاً عظيماً وإن كان بسيطاً، ويترك ما سواه ولو كان كثيراً ومغرياً، فيقول:

أقولَ لَها عُزَيزَ مَطلَت دَيني ... وَشَرُّ الغانِياتِ ذَوو المِطالِ

فَقالَت وَيبَ غَيرِكَ كَيفَ أَقضي ... غَريماً ما ذَهَبتَ لَهُ بِمالِ

فَأُقسِمُ لَو أَتَيتُ البَحرَ يَوماً ... لِأَشرَبَ ما سَقَتني مِن بِلالِ[217]

ومن الظواهر الكونية التي اعتمد عليها الشاعر العذري في صوره (الليل) فصوّر منه معاناته وهمومه التي تبعد النوم عنه فيبقى ساهرا يرعى النجوم، من ذلك قول قيس بن ذريح:

سَلِ اللَيلَ عَنّي كَيفَ أَرعى نُجومَهُ ... وَكَيفَ أُقاسي الهَمَّ مُستَخلِياً فَردا[218]

وهذا ليس بالتجديد في صوره الشعرية، فالشكوى من الليل الطويل تقليد مشهور ومعروف في الشعر الجاهلي[219].

فالليل هو الذي يهيج ما كان ساكنا من الألم، فلا يستطيع النوم من كان مهموما، ولاسيما أن طيف المحبوبة سيزوره ليلا فيثير الشجون وينزل الدموع، كما في قول قيس بن ذريح:

قَد زارَني طَيفُكُم لَيلاً فَأَرَّقَني ... فَبِتُّ لِلشَوقِ أُذري الدَمعَ تَهتانا[220]

---

216 ديوانه: 45.

217 ديوانه 191.

218 قيس ولبنى: 83.

219ينظر: ديوان أمرئ القيس: 18، وديوان النابغة الذبياني: 40.

ويشكو أبو صخر الهذلي ما هيج طيف ليلى من هموم جعلته لا يستطيع النوم وبات الليل سهران وكأن ليله غير منصرم، فقال:

نام الخلي وبت الليل لم آنم   وهيج العين قلب مشعر السقم

مكلف بنوى ليلى ومرتها   ياطول ليلك ليلا غير منصرم

قد كنت أحسبني جلدا فهيّجني   طيف لها طارق لم يسر من أمم[221]

نلحظ هنا صورة الليل عند الشاعر العذري وهو ليل واحد مثقل بالهموم، يكابدون فيه الألم من البعد[222]، فيطول عليه لأنه لا ينام فيه ويبقى سهران يرعى النجوم[223].

إلا أن هناك صورة أخرى لليل يفضلها الشاعر ولا سيما إن كان جامعا له والمحبوبة فيدلُّ على التداني بدلا من التنائي والبعد، فقيس بن ذريح يبتهج بصورة الليل؛ لأنه سيجمعه ولبنى، فيقول:

فلا خَيرَ في الدّنيا إذا لَم تُواتِنا   لُبَينى وَلَم يَجمَع لَنا الشَملَ جامِعُ

أَلَيسَت لُبَينى تَحتَ سَقفٍ يُكِنُّها   وَإِيّايَ هذا إِن نَأَت لِيَ نافِعُ

وَيَلبَسُنا اللَيلَ البَهيمُ إِذا دَجا   وَنُبصِرُ ضَوءَ الصُبحِ وَالفَجرُ ساطِعُ[224]

فالمحبوبة ترى النهار، والنجوم في الليل، وهذا كافياً لجمع رؤيتهما الليل والنهار مما يؤدي إلى قربهما، فاشتراكهما في النظر يقربهما من بعضهما، ولعل ((هذا من أيسر ما يقنع به المشوق ويتعلق به المتتوق))[225]، ويرضى بهذا قيس بن ذريح في قوله:

أَلَيسَ اللَيلُ يَجمَعُني وَلَيلى   أَلا يَكفي بِذالِكَ مِن تَدانِ

---

220 قيس ولبنى: 156، تهتان: انصباب.
221 شرح اشعار الهذليين: 967.
222 ينظر: ديوان كثير عزة: 213.
223 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 73، 74، 81، 82، 227، وديوان جميل بثينة: 193، وقيس ولبنى: 97.
224 قيس ولبنى: 105.
225 سمط اللآلي في شرح الأمالي:617.

تَرى وَضحَ النَهـارَ كَمـا أراهُ وَيَعلـوها الظَـلامُ كَما عَلاني[226]

ويقر بعينيه أن يرى ضوء النهار ونجوم الليل وتراهما هي أيضا، فيشتركان في الرؤية، وإن بعد أحدهما عن الأخر فيقول في اتفاق رؤيتهما، وقبوله بهذا القليل:

وَيَـقَرُّ عَيني وَهيَ نازِحَـةٌ مالا يَقَرُّ بِعَينِ ذي الحِلمِ

أنّـي أرى وَأظَنُّها سَـتَرى وَضَـحَ النَهـارِ وَعـالِيَ النَجمِ[227]

وتأتي (الشمس) لإظهار جمال المحبوبة، وغالبا ما يشبه الشاعر العذري محبوبته بالشمس، فجميل يتباهى بجمال بثينة الذي فاق نور الشمس وقت الضحى وهو وقت شدة نورها، إذ قال:

بثينة تزرى بالغَزالةِ في الضُحى اذا برزتْ لم تبقِ يوماً بِها بَها[228]

ومثله قول كثير عزة:

لَو أنّ عَزّةَ خاصَمَت شَمسَ الضُحى في الحُسنِ عِندَ مُوَفّقٍ لَقَضى لَها[229]

وقد اتخذ الشاعر العذري دلالة الشمس مصدراً من مصادر وصف جمال المحبوبة[230]، ولاسيما وقت الضحى لإثبات شدة نورها، فضلا عن أن هناك دلالة أخرى هي دلالة بعد المحبوبة، كما هي الشمس قريبة الضوء أمام أعيننا لكننا لا نستطيع مسكها أو الحصول عليها، كقول مجنون ليلى:

أقولُ لِأصحابي هِيَ الشَمسُ ضَوءُها قَريبٌ وَلَكِن في تَناوُلِها بُعدُ[231]

وقد يجمع الشاعر العذري الشمس والبدر معا لإظهار جمال المحبوبة[232]، وزيادة في تأكيد هذا الجمال، فهو لا يكتفي بجمال الشمس بل زاد عليها بجمال

---

226 قيس ولبنى: 151.
227 المصدر نفسه: 147.
228 ديوانه: 218.
229 ديوانه: 154.
230 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 36، 61، 87، 237، وقيس ولبنى: 132.
231 ديوانه: 79.
232 ينظر: المصدر نفسه: 118، 129، 164.

البدر لعلهما يوازيان جمال المحبوبة التي يراها أجمل من الاثنين، فيقول مجنون ليلى:

أنيري مَكانَ البَدرِ إن أفَلَ البَدرُ وَقومي مَقامَ الشَمسِ ما اِستَأخَرَ الفَجرُ

فَفيكِ مِنَ الشَمسِ المُنيرَةِ ضَوؤُها وَلَيسَ لَها مِنكِ التَبَسُّمُ وَالثَغرُ

بَلى لَكِ نورُ الشَمسِ وَالبَدرُ كُلُّهُ وَلا حَمَلَت عَينَيكِ شَمسٌ وَلا بَدرُ

لَكِ الشَرقَةُ اللَألاءُ وَالبَدرُ طالِعٌ وَلَيسَ لَها مِنكِ التَرائِبُ وَالنَحرُ

وَمِن أَينَ لِلشَمسِ المُنيرَةِ بِالضُحى بِمَكحولَةِ العَينَينِ في طَرفِها فَترُ

وَأَنّى لَها مِن دَلِّ لَيلى إِذا اِنثَنَت بِعَينَي مَهاةِ الرَملِ قَد مَسَّها الذُعرُ[233]

ويعقد أيضاً موازنة بين جمال ليلى والأخريات، فتصير هي الشمس يوم صحوها وهذه زيادة في نورها، وهي البدر والنساء كواكب، ويرى فرقا كبيرا بين الاثنين، فيقول:

بَرَهرَهَةٌ كَالشَمسِ في يَومِ صَحوِها مُنَعَّمَةٌ لَم تَخطُ شِبراً مِنَ الخِدرِ

هِيَ البَدرُ حُسناً وَالنِساءُ كَواكِبٌ فَشَتّانَ ما بَينَ الكَواكِبِ وَالبَدرِ[234]

ويرى أن جمالها قد فاق الاثنين الشمس والبدر، حتى وإن كان طلوع الشمس بعد يوم مظلم بسبب كثرة المطر والغيوم(دجن) وهي بذلك مبهرة من يراها مبهجة للجميع، فيقول:

فَما الشَمسُ وافَت يَومَ دَجنٍ فَأَشرَقَت وَلا البَدرُ وافى أسعُداً لَيلَةَ البَدرِ

بِأَحسَنَ مِنها أَو تَزيدُ مَلاحَةً عَلى ذاكَ أَو راءِ المُحِبُّ فَما أدري[235]

وقد يستعمل (البدر) وحده مصدرا لبيان جمال المحبوبة[236]، وأحيانا لا يقبله الشاعر شبيها لها فهي تفوقه جمالا، كقول قيس بن ذريح:

---

233 ديوانه: 100.
234 المصدر نفسه: 121.
235 ديوانه: 129.

إذا عِبتُها شَبَهتُها البَدرَ طالِعاً وَحَسبُكَ مِن عَيبٍ لها شَبَهُ بِالبَدرِ[237]

لكن يقبل أن تكون ليلى تشبه قمرا توسط جنح ليل مظلم، وهذا التأكيد على الليل إنما زيادة في بيان جمالية القمر، واتضاح نوره، مما ينعكس على توضيح جمال المحبوبة وشدة بياضها، فيقول:

بَيضاءُ باكَرَها النَعيمُ كَأَنَّها قَمَرٌ تَوَسَّطَ جُنحَ لَيلٍ أَسوَدِ[238]

ومن الظواهر الكونية الطبيعية التي كانت حاضرة في ذهن الشاعر العذري وهي مصدر مهم من مصادر صوره الشعرية (الأنواء) بأنواعها مثل: المطر، والغمام، والبرق، والريح وما إلى ذلك، فالمطر والغيث ظهرا في وصف الشاعر العذري لكنه يفرق بين الاثنين في الدلالة، فمثلا جميل يرى ما في المطر ما يسيء إلى ديار بثينة ويغير معالمها، على عكس الغيث الذي يتمناه لهذه الدار ويدعو لها بخير سقياه، فيقول:

هاجت فؤادك للحبيبةِ دارُ اقوت وغيَّر آيها الأمطارُ

وعفا الربيع رسومها، فكأنها لم يغن قبلُ بِرَبْعها ديَّارُ

....

فَسَقى ديارك حيث كُنت من الندى غيثٌ أجشُّ وديمةٌ مِدرارُ[239]

والغيث هو المطر والكلأ، والأصل المطر، ثم سمي ما ينبت به غيثا[240]، لهذا يدعو الشاعر بأن يصيب الغيث أرض المحبوبة[241]، ولا نجد ذكر المطر في القرآن الكريم إلا في موضع الانتقام بخلاف الغيث الذي يذكره القرآن في الخير[242]، لهذا

---

236 ينظر: ديوان جميل بثينة: 103.

237 قيس ولبنى: 92.

238 ديوان مجنون ليلى:92.

239 ديوانه: 84- 85، آي: ما بقي من الدار، الربيع: المطر، يغني: يقيم، دّيار:ساكن.

240 ينظر لسان العرب: مادة غيث.

241 ينظر: ديوان مجنون ليلى:67،81،وقيس ولبنى:79،وديوان كثير عزة:127، 197، 208، وديوان جميل بثينة: 160.

242 ينظر: التعبير القرآني:17.

يؤكد الشاعر العذري بالدعاء للمحبوبة بالغيث والسحائب والغمام الممطرة، لتنعم ديارها بالخصب ويخضر مرعاها، لأنها صورة الخير الذي يعم الديار بنزوله، وهذا ما يتمناه الشاعر لأهل المحبوبة، ومن ثم تنال المحبوبة الخير كأهلها، كقول مجنون ليلى:

سَقى اللهُ أرضاً أهلُ لَيلى تَحُلُّها وَجادَ عَلَيها الغَيثُ وَهوَ سَكوبُ

لِيَخضَرَّ مَرعاها وَيُخصِبَ أهلُها وَيَنمي بِها ذاكَ المَحَلُّ خَصيبُ[243]

وقد يشبه الشاعر دموعه بالمطر[244]، أو الغيث[245]، ليؤكد شدة حزنه وألمه، وغزارة دموعه، ولا ينفك الغيث بصورته الدالة على الخير والتي أدركها الشاعر العذري عن دراية ووعي لهذه الدلالة، فيشبه جميل هواه لبثينة الذي أحيى قلبه كما يحيى الغيث الأرض وينبت ما هو دفين لتعود له الحياة والاخضرار، بقوله:

هـواك لقلبي يابثينـة كالـذي اقـام فاحيـا الميت وهو دفينُ

وليـس بذي فقـر إلى ذا وان ذا لصـبٌ بهذا في الحيـاة ضنين[246]

ويصور توبة بن الحمير بعده عن ليلى بالسقم، وإن قربها يبعث فيه الروح كما يبعث الغيث الروح في الأرض الميتة ويخضر ترابها بعد إن كان قفرا، كذلك حياته بلا روح إذا بعدت عنه، وتعود له إن هي قربت، فيقول:

أرى النأي من ليلاكَ سُقماً وقرَبه حياً كحيا الغيثِ الذي أنت ناصرهُ

ولو سألتْ للنّاسِ يوماً بوجهها سحابَ الثريا لا ستهلّتْ مواطرُه[247]

---

243 ديوانه: 46. وينظر المصدر نفسه: 144.

244 ينظر:المصدر نفسه:60، 117.

245 ينظر: المصدر نفسه: 71.

246 ديوانه: 201.

247 ديوانه: 44-46. ناصره:مشتهيه وطالبه.

ونلحظ هذه الصورة تتكرر عند الشاعر العذري، فكثير يصف هيامه بعزة كالذي يرتجي ظل الغمامة، فكلما أراد أن يتفيأ بظلها اختفت، وهي حينما تخلت عنه كأنها سحابة محملة بالمطر، وهو بلد مجدب يحتاج خيرها أو مطرها، لكنها لا ترسل المطر إلا بعد أن تجاوزته، فحاله مثل هذا البلد المجدب الذي يرتجي مطر السحابة ولا يحصل عليه كذلك كثير لا يحصل من نوال عزة شيئاً، فيقول:

وَإنّي وَتَهيامي بِعَزَّةَ بَعدَما ... تَخَلَّيتُ مِمّا بَينَنا وَتَخَلَّتِ

لَكَالمُرتَجي ظِلَّ الغَمامَةِ كُلَّما ... تَبَوَّأَ مِنها لِلمَقيلِ اِضمَحَلَّتِ

كَأَنّي وَإِيّاها سَحابَةُ مُمحِلٍ ... رَجاها فَلَمّا جاوَزَتهُ اِستَهَلَّتِ[248]

ومثل هذا النشاط التصويري قد لازم الشاعر العذري في أكثر صوره الشعرية أو لوحاته الفنية، فهو ينتقي الألفاظ الأكثر دقة ودلالة، المعبرة عما في خاطره من أحاسيس ومشاعر في رسم لوحاته الفنية.

وورد (البرق) كذلك مصدراً من مصادر الصور في الغزل العذري، فجميل يشبه وعد بثينة ببرق سحابة لا تمطر، أي إنها تعده ولا تفيه الوعد، فلا يحصل منها على شيء مثل هذه السحابة برق بلا مطر، وبثينة كلام بلا فعل، فيقول:

ما أنتِ وَالوَعد الّذي تَعِدينني ... إِلّا كَبَرقِ سَحابَةٍ لَم تُمطِرِ[249]

أو يشبه ثغر بثينة بسنا البرق الذي يزجي سحابا أبيضاً ويريد به شدة بياض الأسنان ولمعانها، فيقول:

وتبسم لمع البرق عن متنصّب ... أغرّ الذّرا يزجي صبيرا منضّدا[250]

248س ديوانه: 46، ممحل: بلد مجدب.

249 ديوانه:110.

250 ديوانه: 78.

أو يختار البرد ليشبه به نصاعة بياض أسنانها[251]، وتدخل (الريح) دلالة على جمال المحبوبة وترفها، فالريح تكشف عن امتلاء بثينة وإنها منعمة تختلف عن النساء النحيفات اللواتي يلعن الرياح إذا اشتدت لأنها تفضح هزالهن، أما فهي فتفرح لهبوب الرياح، فقال جميل:

إذا ضربتها الريح في المرط أجفلت مآكمها، والريح في المرط أفضح

تَرى الزُلَ يَكرَهنَ الرِياحَ إذا جَرَت وَبَثنَةُ إن هَبَّت بِها الريحُ تَفرَحُ

إذا الزُلّ حاذرنَ الرياح رأيتها من العجب لولا خشية الله تمرحُ[252]

ومثله قول كثير عزة:

مِنَ الهَيفِ لا تَخزى إِذا الريحُ أَلصَقَت عَلى مَتنِها ذا الطُرَّتَينِ المُنَمنَما[253]

ويلجأ الشاعر في بيان ترف المحبوبة وطيب رائحتها وعذوبة ريقها إلى صورة الريح[254]، فهبوب الريح تثير فتات المسك والعنبر وتنشرهما من نحو أرض المحبوبة، كقول قيس بن ذريح:

كَأَنَّ هُبوبَ الريحِ مِن نَحوِ أَرضَكُم يُثيرُ فُتاتَ المِسكِ وَالعَنبَرَ النَدا[255]

ويستمر في وصله صورة الريح بالمحبوبة، فينتظر جميل من ريح الشمال أن تأتيه بنسمة من ريح بثينة [256]، أو تحمل ريح الجنوب بريده إليها [257]، ومجنون ليلى يصدع قلبه شوقا كلما هبت الريح من الجنوب حيث تسكن المحبوبة[258]،

---

251 ينظر: المصدر نفسه: 209.

252 المصدر نفسه: 45، المرط: كل ثوب غير مخيط، المآكم: جمع مأكمة وهي لحمة على رأس الورك تصل بين العجز والمتن.

253 ديوانه: 203.

254 ينظر: ديوان جميل بثينة:37.

255 قيس ولبنى: 83، الند: العود الذي يتبخر به.

256 ينظر: ديوانه: 183.

257 ينظر: المصدر نفسه:68.

258 ينظر: ديوانه:57.

وقد يكون هبوبها من جانب المحبوبة بردا وشفاء لكبده التي تعاني معاناة أظهرت الندوب فيه[259].

ونكاد نلمس عناية الشاعر العذري بالبيئة الطبيعية وتأثير هذه البيئة في ذهنيته في أغلب صوره الشعرية، ولشدة حرصه على إظهارها في هذه الصور، أرادها أن تكون مجتمعة بعضها مع بعض سواء أكانت طبيعة متحركة أم صامتة، فمثلا مجنون ليلى يجمعها ليرسم بها لوحة فنية متحركة تمثل الطبيعة في معالم مختلفة من نبات وحيوان وظواهر كونية..الخ، وقد أضفت هذه المعالم على تصويره نشاطا أدبيا فنيا يوحي بقدرة شعرية على جعل الصورة الشعرية حيّة وناطقة، وهذا كله ليثبت حبه لليلى، في قوله:

تَعَزَّ فَإِنَّ الدَهرَ يَجـرَحُ فـي الصَفا ... وَيَقدَحُ بِالعَصرَينِ فِي الجَبَلِ الوَعرِ

وَإِنّي إِذا ما أَعـوَزَ الـدَمعُ أَهلَـهُ ... فَزِعتُ إِلـى دَلـحاءَ دائِمَـةِ القَطـرِ

فَوَاللهِ ما أَنسـاكِ مـا هَبَّتِ الصَبا ... وَما ناحَتِ الأَطيارُ فِي وَضَحِ الفَجرِ

وَما نَطَقَت بِاللَيـلِ سارِيَـةُ القَطـا ... وَما صَدَحَت فِي الصُبحِ غادِيَةُ الكُدرِ

وَما لاحَ نَجمٌ فِي السَماءِ وَما بَكَـت ... مُطَوَّقَةٌ شَجواً عَلـى فَنَـنِ السَـدرِ

وَما طَلَعَت شَمسٌ لَـدى كُلِّ شـارِقٍ ... وَما هَطَلَت عَينٌ عَلـى واضِحِ النَحرِ

وَما اِغطَوطَشَ الغِربيبُ وَاِسوَدَّ لَونَهُ ... وَما مَرَّ طولَ الدَهرِ ذِكرُكِ فِي صَدري

وَما حَمَلَت أُنثى وَما خَبَّ ذِعلِـبٌ ... وَما طَفَحَ الآذِيُّ فـي لُجَجِ البَحـرِ

وَما زَحَفَت تَحتَ الرِجـالِ بِرَكبِهـا ... قِلاصٌ تَؤُمُّ البَيتَ فـي البَلَـدِ القَفـرِ

فَلا تَحسِبـي يا لَيلَ أَنّـي نَسَيتُكُـم ... وَأَن لَستِ مِنّي حَيثُ كُنتِ عَلى ذُكرِ

أَيَبكي الحَمامُ الوُرقُ مِن فَقدِ إِلفِـهِ ... وَتَسلو وَما لي عَن أَليفِيَ مِن صَبرِ

فَأُقسِمُ لا أَنسـاكِ مـا ذَرَّ شـارِقٌ ... وَمـا خَـبَّ آلٌ فـي مُعَلَّمَـةٍ قَفـرِ[260]

---

259 ينظر: المصدر نفسه: 79، 93.

وهذا إنموذج شعري من نماذج كثيرة جمع فيها الشاعر العذري عناصر البيئة الطبيعية[261]، التي تبين مدى ارتباطه بالبيئة المحيطة به وشغفه بجمال الطبيعة التي كانت تسحره وتذكره بجمال المحبوبة وسحرها، لذا ميزها في صوره الشعرية عن المناشيء الأخر لصوره.

وفي نهاية هذا الاستقراء لنصوص الغزل الشعرية المستمدة من الطبيعة، نكشف أن الصورة جاءت في أغلب الأحيان متشابهة المعنى والفكرة، اشترك فيها الشعراء العذريين وتقاربوا فيما بينهم، وذلك لأن تجربتهم الشعورية أوالنفسية واحدة، فهم جميعا يعانون من ألم الفراق والحرمان والبعد والشكوى من هجر المحبوبة وما إلى ذلك، فمن الطبيعي أن تأتي المعالجة متقاربة، لكن لا يفوتنا أن نذكر أن هناك تفاوتا ملحوظا فيما بينهم من ناحية قوة الصورة أو ضعفها، ومن ناحية التطور أو التجديد أو التفرد أو التقليد والمحاكاة، وهذا يعتمد على ثقافة الشاعر وقدرته الشعرية وإلمامه بما هو حوله، والاطلاع على ما هو محيط به، ومعرفته، مرتكزاً على ذهنيته المتوقدة.

ويؤكد هذا كله أن الصورة الشعرية كانت واضحة المعالم عند الشاعر العذري، وأنه أتى بصور جديدة تُظهر النشاط الجمالي والقدرة الفنية، فالسهولة في اللغة الشعرية، والوضوح في العبارة لا يعني أنهم لم يأتوا بصور شعرية سجلت فنياً في الموروث الثقافي يستشهد على جماليتها وفنيتها إلى الآن، لهذا لا نستطيع أن نذهب في رأينا مذهب د. شكري فيصل الذي قال بعد عرض نماذج من شعر جميل: ((ومن هنا لم تكن البراعة الفنية عند جميل وعند أمثاله من الشعراء العذريين في أساليبهم البيانية، وإنما كانت قبل كل شيء وأكثر كل شيء في تعرفهم لسرائر النفوس وفي عرضهم لها عرضا ساذجا يسيراً))[262].

---

260 ديوانه: 117، الصفا: الحجر، الدلحاء يريد بها عينيه، وشبهها بالسحابة الكثيرة الماء، الغطوطش الغربيب: اظلم الليل الأسود، خب: راوح بين يديه ورجليه، الذعلب، الناقة السريعة شبهت بالذعلبة وهي النعامة لسرعتها، الآذي: الموج، خبٌ صار خداعاً.

261 ينظر: ديوان كثير عزة: 95، 102، 191، 194، وديوان مجنون ليلى: 64، 100، 118، 120، 147، وقيس ولبنى: 140.

262 تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 328.

وحسبنا في هذا الرد على هذا الرأي ما أوردناه من شواهد شعرية سابقة، فقد ينطبق هذا القول على بعضها، ولا ينطبق على بعضها الآخر.

ومن جهة أخرى نلحظ ازدياد انجذاب الشاعر العذري إلى الظواهر الطبيعية التي تتميز بالجمال المؤثر في تحفيز شتى المشاعر والأحاسيس المتعددة، ليظفر الشاعر بإقامة صلة شخصية بينه وبين الطبيعة، فتثير الطبيعة في قلبه استجابة شخصية خارجة عن النمط التقليدي[263] الذي اعتاد الشاعر الجاهلي على رسمه في مقدماته الطللية، ليكسب بذلك ـ أي الشاعر العذري ـ مجالاً تجديديا لصورته الشعرية.

---

263 ينظر: دراسات في الأدب العربي: 166-167.

الفصل الثاني:

أنماط الصورة الشعرية
في شعر الغزل العذري في العصر الأموي

المبحث الأول: النمط النفسي (الصورة الحسيّة والذهنية)

المبحث الثاني: النمط البلاغي (التشبيه والاستعارة والكناية)

أنماط الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري في العصر الأموي

لعل الدارسين والنقاد أدركوا صعوبة في تحديد أقسام أنماط الصورة الشعرية، كما حدث ذلك في إيجاد تعريف محدد لها؛ لأنها لا تنحصر في زاوية معنية أو محددة، فالصورة الشعرية لها ارتباطات ودلالات مختلفة ومتنوعة، فإذا أردنا تحديد أنماطها وتوخي الدقة في ذلك لتعذر علينا أن نجد تلك الدقة، لكن لابأس أن نلجئ أنفسنا إلى التقسيمات الرئيسة ومن ثم نتتبع الفرعيات الجزئية لها، ولا نبتعد عن ارتباطات الصورة الشعرية بالدلالات والموضوعات مع إدراكنا المقنع بالاختلاف الدلالي الموصول بالتفرد الذاتي للمبدع، ويؤدي البحث والتقصي في أنماط الصورة إلى تلمس تصنيفات عامة، نضع الصورة من خلالها في أنواع فنية، ويبحث كل نوع منها من جهة أو زاوية خاصة، وهذه الأنماط هي:

أولا: النمط النفسي: وهذا النمط يقدم لنا نوعين من الصورة الشعرية هما:

أ- الصورة الحسية: وهي الصورة التي يرتكز فيها الشاعر على حواسه الخمس لبث ما يريده من أفكاره الخاصة ورؤيتها الذاتية، معتمدا في ذلك على مجالات مختلفة منها: الحياة الإنسانية أو الطبيعية أو مجالات الحياة اليومية الأخر.

ب- **الصورة الذهنية أو العقلية:** وهي التي تكون مرتبطة ارتباطاً مباشراً بذهنية الشاعر وفكره ورؤيته الشمولية لما حوله، معتمدا فيها على ثقافته ودريته الفنية ودرايته بما يختزنه عقله من معلومات.

ثانيا: النمط البلاغي: يرتبط باستعمالات الأساليب البلاغية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية، فهو التشكيل البلاغي الذي تختار الصورة الشعرية عناصرها منه مما يساعد الشاعر على توضيح صوره ويربطها ربطا صريحا بالمحسوس الذي يكون اقرب إلى الإفهام والتأثير في المتلقي.

المبحث الأول

النمط النفسي

أولا: الصورة الحسية:

يضم هذا الجانب من الصورة عددا من التقسيمات الصورية الجزئية، ولا سيما المرتبطة بالحواس الخمس المعروفة ارتباطا مباشرا فوجدنا هذا التقسيم منسجما مع الغزل العذري انسجاما يدعونا إلى الاعتماد عليه في هذه الدراسة، فضلا عن أن اغلب صور الشعراء العذريين في غزلهم استندت إلى هذا الجانب الحسي، فكان له الأولوية في رسم صورهم الشعرية، إذ أراد الشاعر العذري أن يكون غزله مقربا من نفس المتلقي،وموصلا جيدا للانفعالات الداخلية التي تنازعه والارهاصات النفسية التي تكتنف حياته إلا أن هذا لا يعني أن الشاعر العذري لا يطعم هذه المحسوسات بدلالات فكرية معينة فيها تمثيل لتجربته النفسية التي تدعو إلى اتحاد ما هو حسي وعقلي في اغلب الأحيان للإتيان بالانفعالات والمشاعر التي يحس بها، فتتولد صورة مفعمة بها، ((ومن السفه أن نحكم على الصورة كما نحكم على شيء حسي نراه. إن الذي يبحث عنه المصورون في الشعر... ليس هو الصور الحسية المرئية ولكن سجلات للمنبهات، أو منبهات للانفعال. وهكذا لا يعيب الصور أن تكون مفتقرة إلى العناصر الحسية طالما كانت هي أو ما يحل محلها عند من لا تتولد لديهم صور، تحدث الأثر المطلوب. ولكن يجب أن نؤكد أن إحداث هذا الأثر لا بد منه))[1].

وهذا ما يدعونا إلى أن نؤمن كل الإيمان بأننا لا نبحث في هذا الجانب من الدراسة عما هو حسي مجرد، وإنما نستقصي الموضوعات الصورية المفعمة بالانفعالات الداخلية للشاعر التي تحدث في المتلقي التأثير المطلوب والمبتغى من

---

1 مبادئ النقد الأدبي: رتيشاردز: 176.

إيجادها، فهي في حقيقتها (منبهات للانفعال). فالشاعر يجعل من الألفاظ الحسية في ذاتها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها؛ لان الشعر حينما يكون تقريريا أو عقليا صرفا يكون عرضة للملل، إذ لابد من أن يتضمن الشعور الذي يعتمد المحسوسات على فكرة معينة؛ لان الأداء الحسي الذي يمثل هذا الشعر لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية المعتاد عليها، وإنما تبرز منه قدرة الشاعر في إثارة شيء في المتلقي من الدهشة والإعجاب وهو المتوقع منه[2].

وهذا يوصلنا إلى حقيقة هي أن التجربة الشعورية عند هؤلاء الشعراء العذريين ينبغي لها أن تتحد مع فكرة في ذهن الشاعر يؤديها من استعمال المحسوسات، فلا يظهر جمال الصورة الشعرية في الوصف الحسي المجرد بل هناك تفصيلات لهذه الصورة التي تنهض مع المعاناة النفسية للشاعر، ((فالصورة لا تروي فقط ما الذي يدور في رأس الشاعر، إنها تعكس كل ما يحس به من تداخل بين الفكرة والعاطفة))[3].

ومما تقدم نفهم أن الحواس هي المعين الأكبر في احتواء تجربة الشاعر العذري واحتضانها، ومن ثم تسهيل طريق معرفتها بنقل الصور عنه من الإدراك الحسي؛ لهذا تنقسم الصورة الحسية إلى أقسام صورية مستمدة من الحواس الخمس، فينتمي كل نوع منها إلى حاسة معينة ليسمى بها، و((لن تبعد الاجتهادات الصورة الفنية عن سلطان الحواس، لان النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، كما أن الذهن محتاج في كثير من اعتمالاته إلى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث))[4].

وهذا الارتباط والانسجام بين ما هو عقلي وما هو حسي طبيعي ومنطقي جدا في الصورة الشعرية على ما ستثبته الدراسة من الشواهد الشعرية، وما اعتمادنا على التقسيم الحسي المعتمد على الحواس الخمس والذهني الذي يرتد

---

2 ينظر: التفسير النفسي للأدب: 70.

3 التجربة الخلاقة: 14.

4 الصورة الفنية معيارا نقديا: 406.

إلى ثقافة الشاعر أو عقله إلا اتباع لتقسيمات متعارف عليها بغية تسهيل الدراسة وترتيبها.

ولهذا نكون مطمئنين في تقسيم الصورة على أساس الحواس الخمس؛ لان ((الصورة الشعرية تثبت العلاقة الوثيقة بين اللغة وحواسنا الخمس فحواسنا هي وسيلتنا للاتصال بالعالم الخارجي، واللغة باعتبارها وسيلة هذا الاتصال تقوم بدور الوسيط بين خبراتنا الذاتية ومعلوماتنا الموضوعية التي نحصل عليها من تجاربنا وخبراتنا اليومية. وبعبارة أخرى، إن ما نحصل عليه من العالم الخارجي من معلومات وخبرات يصلنا عن طريق الحواس الخمس فقط. الرؤية والسمع والشم والذوق واللمس، فالحواس بهذا المعنى تكون بمثابة الجسر الذي يوصل بين العالم الخارجي وبين احساساتنا الداخلية))[5].

وهذا ما يوضح لنا أن اللغة أو الكلمات الشعرية تقوم بعملية إيصال الانطباعات الحسية التي ندركها بالحواس الخمس ولا تكتفي بالاحساسات المرئية وانما تدخل الاحساسات السمعية والذوقية والشمية واللمسية في ضمن ذلك؛ لهذا لجأنا إلى تقسيم الصورة الشعرية على أساس هذه الاعتبارات، فجاءت على ما يأتي:

أولا: الصورية البصرية:

وهي التي اعتمد عليها الشاعر العذري في اغلب صوره الشعرية، وتكاد تكون هي الأغلب على صوره الحسية الأخر؛ إذ إن العين الباصرة هي الملمة بالإحساس الجمالي للأشياء، ومحيطة بما يعرض لها من رؤية جمالية متمثلة بالألوان والضوء والأشكال والأحجام وغيرها، ولا سيما أن هذه الأشياء لا تشم وتلمس وإنما ترى بالعين، بما سيكون سببا مقنعا يؤدي بنا إلى أقسام جزئية للصورة البصرية، منها ما اعتمدت على اللون فتكون الصورة اللونية، ومنها ما اعتمدت على الضوء فتكون الصورة الضوئية، ومنها ما اعتمدت على الحركة فتكون الصورة الحركية.

---

5 النقد التطبيقي التحليلي: 30.

ويغلب على هذه الأقسام أنها تصب في مصب واحد هو إيصال جمالية المحبوبة وإظهار ما تمتلكه من إنوثة وصفات رائعة إلى المتلقي؛ لذا كان وصف المحبوبة هو الأبرز والرئيس من هذه الأقسام، وهذا ما يظهر جليا من استعمالات الشاعر للألوان مما يدل على أنه كان متمكنا في عمله بفنية وله قدرة عالية في رسم لوحاته الشعرية بهذه الألوان، فالشاعر ـ كالرسام ـ يستخدم هذه الأدوات، لكنها لا تؤدي وظيفتها على الوجه الصحيح إلا بتوجيه منه. وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولا وأخراً[6] أي أن استخدام الألوان ـ أدوات الشاعر ـ لا يعني انسلاخ الشاعر عن فكرته بل هي عملية اندماج واستيعاب للون مع الفكرة ومزجها معا لانضاج الصورة الشعرية.

ولا سيما اللون الأبيض الأكثر استعمالا عند هؤلاء الشعراء والذي هو غالبا ما يكون المفضل لوصف وجه المحبوبة، وقد احبوا هذا اللون لبهائه وكثيراً ما يسمون به وجه محبوباتهم، حتى وان عاشت في صحراء أدت حرارة شمسها إلى تغيير لون وجهها إلى السمرة، إلا أن الشاعر العذري ظل متمسكا بلون وجه المحبوبة الأبيض، وهذا قد يكون سببه تقليد الشعراء الجاهليين [7]، أو استحضار صورة ذهنية جمالية للمحبوبة قد رسمها في خياله ولا يريد أن يتنازل عنها حتى وان ابتعدت شيئا قليلا عن صورة محبوبته، فهو مصر على أنها بيضاء، كقول كثير عزة:

هِجـانُ اللَّـونِ وَاضِحَـةُ المُحَيّـا ... قَطيـعُ الـصَوتِ آنِسَـةٌ كَسولُ

وَتَبسِـمُ عَـن أَغَـرَّ لَـهُ غُـروبٌ ... فُـراتِ الـرَيـقِ لَيـسَ بِـهِ فُلولُ

كَـأَنَّ صَبيـبَ غـادِيَـةٍ بِلَصـبٍ ... تُشَـجُّ بِـهِ شَـآمِيَـةٌ شَـمـولُ

عَلـى فيهـا إِذا الـجَوزاءُ كـانَـت ... مُحَلِّقَـةً وَأَردَفَـهـا رَعيـــلُ[8]

---

6 ينظر: الشعر العربي المعاصر: 160.

7 ينظر: ديوان امرئ القيس: 15،وديوان النابغة الذبياني: 234، وديوان عبيد بن الابرص: 77، وديوان الطفيل الغنوي: 107، 128، وديوان الأعشى: 17، 275، وديوان سلامة بن جندل: 10.

8 ديوانه: 119 - 120.

فترى الشاعر قد ركز في هذه الأبيات على اللون الأبيض تركيزا واضحا في المفردات (هجان اللون واضحة المحيا، أغر، صبيب غادية، اللصب، الجوزاء، الرعيل)، فصار هذا اللون المعين الذي يمده بمعطيات جمالية، ويزيد من استرساله في وصف القيم الجمالية للمحبوبة، وهو سبيل وصوله إلى صورة شعرية مؤثرة، محاطة باطار جمالي يستقطب الملامح التي أرادها الشاعر، حيث كان متمكنا من استعماله اللون الأبيض ورسم بريشة فنان (كلماته) في لوحته الصورية، ولا سيما انه امماز بدقة في اختيار الألفاظ المناسبة التي تسعفه في إيصال ما يريد وبصورة متناهية، إذ كان متوخيا الدقة في تحديد لونه، ومتمكنا من إظهار قدرة الألفاظ على استيعاب تجربته واستحضار مطلوب الصورة، فضلا عن حرصه على أن يعطي كلا من الموصوفات ألوانها الطبيعية الحقيقية المتمثلة باللون الأبيض، وهذه قدرة فنية عالية تحسب للشاعر؛ لأنه ارتكز على لون واحد في دلالات لونية تتولد من استخدامه هجان اللون وتعني خالصة البياض، واضحة المحيا أي مشرقة الوجه، أما الأغر فهو الأبيض أي إن أسنانها بيضاء، وصبيب غادية ماء السحابة، ولا سيما ماء اللصاب الذي يكون شديد الصفاء، وأكد اللمعان الأبيض وجماليته في الجوزاء والرعيل (قطع النجوم) وقد أبدع في ذلك.

ويكاد لا يخرج الشاعر العذري في وصف وجه محبوبته عن اللون الأبيض فلا يختار غيره[9]، إلا إذا شابه بعض الاصفرار، وهو تقليد لمن سبقه من الشعراء الجاهليين[10]، كقول أبي صخر الهذلي:

مثلان إن حذرت أو عند غرتها	صفراء طيبة الاعطاف والجيد [11]

وقوله:

وتلك هيكلةٌ خودٌ مبتلةٌ	صفراء رعبلة في منصب سنم [12]

---

9 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 83، 194، وقيس ولبنى: 132.

10 ينظر: ديوان امرئ القيس: 16.

11 شرح اشعار الهذليين: 926.

12 المصدر نفسه: 968.

ويؤكد جميل بياض بثينة حينما يشبهها بـ (ظبية إدماء، المشربة بياضا)، واصفا بياض اسنانها، نافيا عنها صفة السواد في قوله:

فما ظبية إدماء لا حقه الحشـا　　　بصحراء قوٌ افردتهـا ظباؤهـا

....

بأحسـن منها مقلة ومقلـدا　　　إذا جليت لا يستطاع اجتلاؤها

وتبسـم عن غـر عـذاب كأنهـا　　　اقـاح جلتهـا يوم دجن سـماؤها

....

منعمة ليسـت بسـوداء سـلفع　　　طويل لجيران البيـوت نـداؤها[13]

فاللون الأبيض واضح في اختياره (ظبية ادماء)، و(الغر العذاب) أي الأسنان البيضاء، و(الأقحوان) وهو نبات طيب الرائحة ابيض اللـون (البابونج)[14].

وقد يكون الشاعر العذري محبا اللون الأبيض حينما يكون لون المحبوبة، مستمتعا باستعماله وجه محبوبته وأسنانها كصفة جمالية[15]، ونجده في مقابل ذلك ينبذه وينفر منه حينما يكون لونا لشعره، إذ يمثل الشيب حالة خوف وقلق عنده؛ لأنه مدعاة لبعد المحبوبة، ودلالة على شيخوخة يحس الشاعر العذري بخطورة نتائجها على علاقته بالمحبوبة، فضلاً عن أنها تنذره بالسير إلى نهاية مرحلة الشباب التي كان يتلذذ بها إلى مرحلة تكاد تكون هي الاقتراب من النهاية، فالهاجس الذي يلاحقه هو إنكار المحبوبة لهذا الشيب، كقول جميل بثينة:

ونغص دهر الشيب عيشي ولم يكن　　　ينغصـه إذ كنـت والـرأس اسـود

نغص زمان الشيب بالـذم وحـده　　　وأي زمـان يـا بثينـة يـحمد[16]

---

13 ديوانه:22 - 23، سلفع: الصخابة البذيئة السيئة الخلق.

14 ينظر: لسان العرب: مادة (قحا)، يجمع الأقحوان على اقاح.

15 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 83، 194، وقيس ولبنى: 132، وديوان جميل بثينة:31، 45، وينظر: وصف أسنان المحبوبة ديوان جميل بثينة: 36، 44، 58، 78.

16 ديوانه: 228.

ويبدو لي أن مزاوجة اللون الأبيض واللون الأسود من المعطيات الفنية الإبداعية التي استند إليها الشاعر في إظهار دلالاته الصورية، كقول مجنون ليلى:

بَيضاءُ باكَرَها النَعيمُ كَأَنَّها	قَمَرٌ تَوَسَّطَ جُنحَ لَيلٍ أَسوَدِ
مَوسومَةٌ بِالحُسنِ ذاتُ حَواسِدٍ	إِنَّ الحِسانَ مَظِنَّةٌ لِلحُسَّدِ
وَتَرى مَدامِعُها تَرَقرَقُ مُقلَةٍ	سَوداءَ تَرغَبُ عَن سَوادِ الإِثمِدِ[17]

إذ أجرى مقابلة بين اللونين (الأبيض والأسود)؛ ليظهر جمال محبوبته، فشبه بياضها بالقمر الذي يتوسط ليلا اسود واضحا في النور لإيضاح البيضاء الخالص، واختار الأسود لونا لعينها التي لا تحتاج إلى التكحل بالأثمد، وقابل لمعان مقلتها باسوداد عينها الذي اعتمد عليه لبيان جمال عين المحبوبة[18]، وهو من جمالية التضاد في الألوان. ويبدو التناقض في استعمال توبة بن الحمير اللون الأسود مقبولا ومبرراً، فهو يراه جميلا حينما يكون لون عين ليلى، فيقول:

فما أمُّ سَوداءِ المحاجرِ مُطفِلٌ	بأحسنَ منها مقلتينِ تُديرُها
أرتنا حياضَ الموتِ ليلى وراقنا	عُيونٌ نقّياتُ الحواشي تُديرُها[19]

وينكره ويتذمر منه حينما تسأله ليلى عن سبب سواد وجهه، فيقول:

وقالتْ أراكَ اليومَ أسودَ شاحباً	وأيُّ بياضِ الوجهِ حرّتْ حُرورها
وإن كانَ يومٌ ذو سَمومٍ أسيرهُ	وتقصرُ من دونِ السَمومِ سُتورُها
وغيَّرني إنْ كنتِ لَما تغيري	هواجرُ تكتنينّها وأسيرُها[20]

وهذا ما يدل على أن نفاذ اللون إلى الخطاب الشعري مرتبط بسايكولوجية الشاعر؛ لهذا تتباين استجابة الشاعر لهذا اللون أو ذاك بتباين اللحظة الشعورية

---

17 ديوانه: 92 - 93.
18 ينظر: قيس ولبنى: 142.
19 ديوانه: 34.
20 المصدر نفسه: 35.

الخالقة للنص الإبداعي، لذا نراه حينا محبا اللون الأبيض وكارها له بحسب مؤثرات هذا اللون وفاعليته واعتماله مع التجربة الشعورية، وكذا الحال فيما يخص اللون الأسود والألوان الأخر.

وجوهر اللون بوصفه مؤثرا جماليا ومنفذا فنيا مطلوبا في إثارة عواطفنا والاستجابة للانفعالات العاطفية التي تدعم قوة تشكيل الصورة الشعرية، ألتزمه الشاعر العذري في صوره الشعرية متكأ عليه لاستكمال عناصر تشكيل هذه الصورة، فجاءت الألوان عنصرا من العناصر الصورية الرئيسة ومظهرا من المظاهر التزويقية التي تعين الصورة على إتسامها بالطرافة والجمالية، فالشاعر فنان يتذوق جمالية زهو الألوان لذا يبثها في لوحاته لإحداث التأثير النفسي المطلوب في صوره البصرية، ويتعلق بهذا المؤثر الجمالي حتى لا يكتفي بلون واحد في رسم هذه الصور، إنما يمزجها كما يمزج الرسام الألوان في لوحاته الفنية، كقول جميل بثينة:

من البيض معطـار يزين لباتها — جمـان ويـاقوت ودر مؤلـفُ

لَها مُقلَتـا ريـمٍ وَجيـدُ جِدايَـةٍ — وَبطنٌ كَطَيِّ السـابِرِيَّةِ أهيَفُ [21]

وهنا قد تزينت الصورة بزينة المحبوبة باللون الأبيض (من البيض)، والفضي (جمان)، والأحمر (ياقوت)، ولمعان الأبيض (در)، والأسود (مقلتا ريم).

فيكون الشاعر باستعماله المساحة اللونية كالرسام، فهو يخط بكلماته لوحاته الشعرية والرسام يستخدم ريشته لرسم لوحته الفنية، وربما يعد هذا سببا من الأسباب التي اعتمدها الشاعر لإخراج الصورة (البصرية)، وهذا ما أكده جابر عصفور في مقارنته بين الشعر والرسم في ثلاثة جوانب: الأول قائم على أن كلا من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية، فهما يخاطبان الاحساسات والمخيلة ويجسمان الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة يمكن للعين الباصرة رؤيتها في حالة الرسام أو عن طريق عين العقل أو المخيلة في حالة الشاعر. والجانب الآخر أن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تماثل طريقة الرسام لان كلا

---

21 ديوانه: 134.

منهما يسعى إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف وبراعة المحاكاة ولا سيما فيما يتصل بالعلاقة بين المادة / الهيولى والصورة، والجانب الثالث: إن كلا من الشاعر والرسام بطريقته الحسية في التقديم ونجاحه في تشكيل مادته وصياغتها يمكن أن يحدث تأثيرا خاصا في نفوس المتلقين وعلة اللذة تعود إلى حسن المحاكاة لا إلى المحاكيات[22].

وقد وظف الشاعر العذري مزج الالوان في خدمة جمالية المحبوبة، كقول مجنون ليلى:

فَما مُغزِلٌ أدماءُ باتَ غَزالُها	بِأسفَلِ نِهيٍ ذي عَرارٍ وَحَلَّبِ
بِأحسَنَ مِن لَيلى وَلا أُمُّ فَرقَدٍ	غَضيضَةُ طَرفٍ رَعيُها وَسطَ رَبرَبِ
إلى ظُعُنٍ تَخذي كَأنَّ زُهاءَها	نَواعِمَ أثلٍ أو سَعِيّاتِ أثلَبِ
وَلَم أرَ لَيلى غَيرَ مَوقِفِ ساعَةٍ	بِبَطنِ مِنىً تَرمي جِمارَ المُحَصَّبِ
وَيُبدي الحَصى مِنها إذا قَذَفَت بِهِ	مِنَ البُردِ أطرافَ البَنانِ المُخَضَّبِ
فَأصبَحتُ مِن لَيلى الغَداةَ كَناظِرٍ	مَعَ الصُبحِ في أعقابِ نَجمٍ مُغَرِّبِ

....

أشارَت بِمَوشومٍ كَأنَّ بَنانَهُ	مِنَ اللَّينِ هُدّابُ الدِمَقسِ المُهَذَّبِ[23]

فهذه لوحة شعرية مستوحاة من الطبيعة بكل ألوانها الناطقة بجمالية المخلوقات، إذ استمد الشاعر صوره الشعرية من الطبيعة الملونة لايصال جمال المحبوبة،فجاء التداخل اللوني مؤثرا وذا فاعلية فكان الابيض واضحا في (ادماء، رونق الضحى، عرار، الصبح) مناسباً للاحمر في (البنان المخضب ـ موشوم) ممتزجاً مع الاخضر (الحلب،الاثل) قريباً من البني في (عرقب ـ الظعن ـ اثلب).

---

22 ينظر: الصورة الفنية في التراث: 344 وما بعدها.

23 ديوانه: 64 - 65، العرار: نبت طيب الريح وقيل هو النرجس البري، الحلب: نبت ينبت في القيظ بالقيعان وشطآن الأودية تأكله الشاء والظباء، الربرب: القطيع من بقر الوحش، اثلب: تراب أو فتات حجارة، عرقب: الجبل.

ونرى استمتاعه بالألوان المتناسقة (الورد الأحمر، والبنفسج، والدر الأبيض) في قوله الذي جعل فيه الورد معادلا للخدين في احمرارهما[24]:

وَمَفروشَةِ الخَدَّينِ وَرداً مُضَرَّجاً إِذا جَمَشَتهُ العَينُ عادَ بَنَفسَجا

شَكَوتُ إِلَيها طولَ لَيلي بِعَبرَةٍ فَأَبدَت لَنا بِالغُنجِ دُرّاً مُفَلَّجا[25]

ومثله ما أظهره جميل من حالة إنسانية هي الشباب والشيب المترجمة بالألوان التي تمده بالدلالات التعبيرية في لوحته الشعرية، فيقول:

تَقولُ بُثَينَةُ لَمّا رَأَت فُنوناً مِنَ الشَعَرِ الأَحمَرِ

كَبِرتَ جَميلُ وَأَودى الشَبابُ فَقُلتُ بُثَينَ أَلا فَاِقصُري

أَتَنسينَ أَيّامَنا بِاللِوى وَأَيّامَنا بِذَوي الأَجفَرِ

....

وَإِذ أَنا أَغيَدُ غَضُّ الشَبابِ أَجُرُّ الرِداءَ مَعَ المِئزَرِ

وَإِذ لِمَّتي كَجَناحِ الغُرابِ تُطلى بِالمِسكِ وَالعَنبَرِ

فَغَيَّرَ ذَلِكَ ما تَعلَمينَ تَغَيُّرَ ذا الزَمَنِ المُنكَرِ

وَأَنتِ كَلُؤلُؤَةِ المَرزُبانِ بِماءِ شَبابِكِ لَم تُعصَري

قَريبانِ مَربَعُنا واحِدٌ فَكَيفَ كَبِرتُ وَلَم تَكبَري[26]

إن الاختلاف في الألوان والتنقل بينها هو اختلاف نفسي آتٍ من الحالة الانفعالية للشاعر، فليس المقصود هنا مزج الالوان والاستمتاع بها بقدر ما هو المقصود من ايصال الحالة الشعورية للمبدع، فساندته الالوان في طرح مثل هذه الانفعالات إذ كانت تمده برصيد من المعاني والدلالات التعبيرية، فقد عبر عن مرحلتين مهمتين للإنسان هما مرحلة الشباب باستعمال اللون الذي كان المحور

---

24 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 83.
25 المصدر نفسه:72، الجمش: المغازلة، الكلام الخفي.
26 ديوانه: 106 - 107.

الأساسي في العملية الإبداعية، فأعطى مرحلة الشباب الألوان البراقة وهي (الأسود والأبيض والأصفر والأخضر ولمعان البياض) باستعمال الألفاظ (جناح الغراب والمسك والعنبر ومربعنا ولؤلؤة المرزبان ـ تأكيداً على جماليتها وندرتها لأنها تخص رئيس الفرس)، ودل على مرحلة الشيب والشيخوخة باللون الأحمر.

فعلينا أن نفرق بين استعمال اللون لإيصال معنى من المعاني كما في الصورة السابقة، أو استعماله كدلالة على التناسق اللوني أو التناسب بين الاختيارات الحسية، فالشاعر حين يريد أن يختار لونا لشعر المحبوبة بالتأكيد ينتقي الأسود، وإذا أراد لونا لأسنانها ولترائبها فلا يكون إلا الأبيض، كقول أبي صخر الهذلي:

وتلك هيكلـة خـود مبتلـة	صفـراء رعبلـة في منصب سـنم
عذب مقبلهـا خـدل مخلخلهـا	كالـد عص اسفلهـا مخصورة القدم
سـود ذوائبهـا بيـض ترائبهـا	محض ضرائبهـا صيغت على الكرم
شنب مثاغرها يرضى معاشـرها	لذ مباشـرها تشفـى مـن السقـم[27]

وقوله أيضاً:

فبات شرابي في المنام مع المنى	غريض اللمى يشفي جوى الحزن أشنب
وبات وسادي فدغمـي يزينـه	جبائـر در والبنـان والمُخـضّـبُ
....	
هجان فلا في اللون شـام يشينـه	ولا مَهَق يغشـى الغسيقات مُغربُ
سراج الدجى تغتل بالمسك طفلة	فلا هي متفال ولا اللـون أكهـب[28]

فأكد جمال المحبوبة بهذه الألوان المشابهة لوجه المحبوبة فهي بيضاء (هجان، سراج الدجى)، تتزين بالدر والتخضيب (الأبيض مع الأحمر)، لا يشوب لونها (الأسود والأبيض، والأحمر، والأغبر ـ سواد في بياض) معبراً عن ذلك بـ (فلا في اللون شام، ولا مهق، ولا من الغسيقات، ولا اللون اكهب) فلا عيب يعيبها.

---

27 شرح أشعار الهذليين: 968 - 969.

28 المصدر نفسه: 936 - 937، فدغمي: ساعد ممتلئ.

وتظهر الدلالة التعبيرية باستعمال الدلالة اللونية عند الشاعر العذري بوضوح فني ونشاط جمالي، لذا تراه عامل الألوان بحذر فينتقي ما يخدم رصيده الدلالي أو التعبيري في الصورة الشعرية، كما نجد ذلك عند نصيب بن رباح الذي عبر عن التزامه حب محبوبته، والثبات عليه فلا يبدله بما شملت البلاد من حمر الأنعام وسودها، فيأتي الأبيض (لون المحبوبة) مناسبا لجمالها، ويأتي الأحمر والأسود معا للدلالة على الثبات والتمسك بالمحبوبة مهما كانت المغريات التي تغريه من الإبل الحمر والسود، ولا سيما أنها من عيون المال بل اشرف أموالهم، بقوله:

نَظَرت إِلَيها نَظرَة وَهيَ عاتِق   عَلى حينِ ان شِبت وَبان نُهودِها

نَظَرت إِلَيها نَظرَة ما يَسُرُّني   بِها حمر انعام البِلادِ وَسودها

وكنت إذا ما جئت سعدى بأرضها   أرى الأرض تطوى لي ويدنو بعيدها

من الخفراتِ البيضِ ودّ جَليسِها   إذا ما اِنقَضَت أحدوثة لَو تعيدها[29]

والظاهر أن الشاعر العذري قد جعل من الضوء ملازما لمخيلته إذ جاء بصور ضوئية فرضتها الاعتبارات النفسية لتجربته الشعورية، فكان الضوء كاللون يمده باستعمالات تعبيرية أفاد منها الشاعر العذري في صوره الشعرية مرتكزا عليها في إثبات حالة خاصة من حالاته النفسية، فهو حينما يرى ضوء النجوم لابد من أن يعاني حالة الأرق فهو سهران مع ليل طويل فيه من الاشتياق الكثير لحبيب أرهقه البكاء عليه، قال مجنون ليلى:

أيا لَيلَ ما لِلصُبحِ مِنكِ بَعيدُ   وَإِنّي لَمَحزونُ الفُؤادِ عَميدُ

أراعي نُجومَ اللَيلِ سَهرانَ باكِياً   قَريحَ الحَشا مِنّي الفُؤادُ فَريدُ[30]

---

29 شعر نصيب بن رباح: 82.

30 ديوانه: 81.

ومثله قوله أيضا:

أَرَقْـتُ وَعـادَنِي هَـمٌّ جَـديـدُ ... فَجِسـمي لِلهَـوى نِضوٌ بَليـدُ

أُراعي الفَرقَـدَيـنِ مَـعَ الثُرَيّـا ... كَذاكَ الحُـبُّ أَهـوَنُـهُ شَـديدُ [31]

ولعل هذا الأرق، والبعد عن المحبوبة، هيأ للشاعر صورة النجوم التي لا تبرح مكانها، لذا نراه يتطير منها[32]. على عكس ضوء البرق الذي جاء معادلا موضوعيا للخير والنماء والإتيان بعلامة ضوئية تعد بشير خير وعطاء، لذا يتمناه الشاعر لأرض المحبوبة[33] فتنال المحبوبة نصيبها من هذا الخير، كما في قول كثير عزه الذي يرى في البرق افضل هبة يهبها لمحبوبته:

أَشاقَكَ بَرقٌ آخِـرَ اللَيـلِ واصِبُ ... تَضَمَّنَـهُ فَـرشُ الجَبَـا فَالمَسـارِبُ

يَجُرُّ وَيَستَأني نَشاصًا كَأَنَّـهُ ... بِغيقَةَ حادٍ جَلجَلَ الصَوتَ جالِبُ

تَأَلَّقَ واِحمَومى وَخَيَّـمَ بِالرُبـى ... أَحَمُّ الذُرى ذو هَيـدَبٍ مُتَراكِـبُ

إِذا حَرَّكَتـهُ الريـحُ أَرزَم جانِـبٌ ... بِلا هَزَقٍ مِنهُ وَأَومَضَ جانِـبُ

كَما أَومَضَـت بالعَينِ ثُمَّ تَبَسَّمَت ... خَريعٌ بَدا مِنهـا جَبينٌ وَحاجِـبُ

يَمُجُّ النَدى لا يَذكُرُ السَيرَ أَهلُهُ ... وَلا يَرجِعُ الماشِيُ بِهِ وَهوَ جادِبُ

وَهَبتُ لِسُـعدى مـاءهُ وَنَبـاتَـهُ ... كَما كُلّ ذي وُدٍّ لِمَن وَدَّ واهِـبُ

لِتَروى بِهِ سُـعدى وَيَروي مَحَلَّهـا ... وَتُغـدِقَ أَعـدادٌ بِـهِ وَمَشارِبُ [34]

---

31 ديوانه: 82.

32 ينظر: المصدر نفسه: 73، 82.

33 ينظر: ديوان كثير عزة: 398، 399.

34 المصدر نفسه: 151 - 152، المسارب: المراعي، النشاص: السحاب المرتفع بعضه فوق بعض، احمومى: اصبح اسود، ارزم: صوت، الهزق: شدة الصوت، الخريع: المرأة الشابة الناعمة. قيل إن سكينة بنت الحسين قالت لكثير اتهب لها غيثا عاما جعلك الله والناس فيه اسوة؟ فقال: يا بنت رسول الله ﷺ وصفت غيثا فأحسنته وأمطرته وأنبته وأكملته ثم وهبته لها فقالت: فهلا وهبت لها دنانير ودراهم (الموشح:245).

وقد اعتاد الشاعر العذري على الإتيان بصورة البرق بهذا الإشراق والنشاط الحركي، الواضح في الأبيات السابقة من الألفاظ (تألق، هزق، اومض، ارزم، أو مضت العين، تبسمت، خريع وهبتُ، ماءه ونباته، تروى، وتغدق) ليؤكد حركة الحياة والنماء والتودد والمحبة، وهو في صورة البرق إما مقلداً الشعراء الجاهليين[35]، أو إظهارا لنسغ جديد فيه، وقد يتأمله ليلا حتى وإن ابتعد النوم عنه وجافاه، كقول نصيب بن رباح:

اِعِنّي عَلى بَـرق اريــك وَميضَـهُ	تَـضيء دجنـات الـظَلامِ لَـوامِعُـه
إِذا اِكتَحَـلت عينـا محب بِضوئِهِ	تَـجافَت بِـهِ حَتّى الصَباح مَضاجِعُه
فَعَدَت لَهُ ذاتَ العَشـاءِ اشـيمَـه	وَانـظُر من اينَ استَقَلَت مَطالِعُـه[36]

وقد يكون البرق دليلا على ارض المحبوبة فيقر بعين الشاعر أن يرى ضوء مزنة من أرضها[37]، أما جميل فيرى برق أرض المحبوبة حتى وإن كان بعيداً وقصرت عن أن تراه العيون فهو يراه لأنه دليل تعلقه بالأرض التي تسكنها بثينة، وكل ما يتعلق بها هو قريب من النفس والقلب داخلا في مخيلة الشاعر وعقله، فيقول:

فظلت لعينيك اللجوجين عبـرة	يهيجهــا بــرح الـهـوى فتـمور
على انني بالبرق من نحو ارضها	إذا قصـرت عنـه العيـون بصير[38]

وقد يثير برق أرضها آلامه وأوجاعه ويهيج شوقه لبثينة، فيقول:

وليلـة بتنــا بالجنينـة هاجنـي	ســنـا بارق من نحو ارضـك يلمـح
قعدت له والقوم صرعى كأنهـم	لدى العيس بالاكوار خشب مطرح
اراقبـــه حتــى بـــدا متبلـــج	من الصبح مشهور وما كدت اصبح[39]

---

35 ينظر: ديوان امرئ القيس: 24.

36 شعر نصيب بن رباح: 103 - 104.

37 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 52.

38 ديوانه: 94.

مع هذا تكون صورة البرق ايجابية مع الشاعر العذري حتى وان كان يهيج شوقه ويشعره بالألم، إذ وجد فيه دليلا أو إشارة على مكان المحبوبة لذا نراه يستثير فيه الأحاسيس والمشاعر، فارتسمت صورة البرق في مخيلته لهذا المعنى فلا يحيد عنه.

ويختار قيس بن ذريح صورة البرق لإيصال معنى مخالف عما سبق، فهو يشبه قوة خفقان قلبه اثر فراق لبنى بقوة البرق ولمعانه في السماء، و كأنه ينتزع من بين ضلوعه، لولا الأمل الذي في قلبه، فيقول:

لَولا رَجاءُ القَلبِ أن تَعطِفَ النَوى ... لَمـا حَمَلَتـهُ بَينَهُنَّ الأَضالِـعُ

لَـهُ وَجَبـاتٌ إِثْـرَ لُبنـى كَأَنَّـها ... شَقائِقُ بَرقٍ في السَحابِ لَـوامِعُ[40]

ولم يكتف الشاعر العذري بالبرق بوصفه مصدرا من مصادر الضوء في صوره الشعرية بل اختار مصادر أُخر، كسنا الهلال الذي كان مناسبا ليشبه به وجه المحبوبة أو يصف ثغرها بلمع البرق[41].

ويشبهه وصف كثير نار عزة المتميزة بضوئها وكأنها من بعيد كوكب يضيء إذ امتازت بحطبها المندلي الذي يزيد من اشتعالها، ويريد أن عزة مترفة منعمة متميزة بكل شيء حتى بضوء نارها، فوصف هذه النار بدقة متناهية إذا ما نظرنا بعمق إلى قوله:

رَأَيتُ وَأَصحـابي بِأَيلَـةَ موهِنـاً ... وَقَـد لاحَ نَجمُ الفَرقَـدِ المُتَصَـوِّبُ

لِعَـزَّةَ نـاراً مـا تَبـوخُ كَأَنَّهـا ... إِذا مـا رَمَقناها مِنَ البُعدِ كَوكَبُ

تَعَجَّبَ أَصحابي لَها حِيـنَ أُوقِـدَت ... وَلَلمُصطَلوها آخِرَ اللَيلِ أَعجَـبُ

إِذا ما خَبَت مِن آخِرِ اللَيلِ خَبـوَةً ... أُعِيـدَ لهـا بِالمَنـدَلـي فَتَثَقَّـبُ

وَقَفنَـا فَشَـبَّـت شَـبَّـةً فَبَـدا لَنا ... بِأَهضامِ وَادِيهـا أَراكٌ وَتَنضُـبُ

---

39 المصدر نفسه: 48 - 49، صرعى: يريد نيام.

40 قيس ولبنى: 107.

41 ينظر: ديوان كثير عزة: 228، وينظر: ديوان جميل بثينة: 78.

وَمِن دونِ حَيثُ اِستَوقَدَت مِن مُجالِخٍ	مَـراحٌ وَمُغدًى لِلمَطِيِّ وَسَبسَبُ
أَتَتنـا بِرَيّـاهـا وَلِلعيـسِ تَحتَنـا	وَجيفٌ بِصَحراءِ الرُسَيسِ مُهَذِّبُ
جَنوبٌ تَسـامي أَوجُهَ الرَكبِ مَسُّها	لَذيذٌ وَمَسـراها مِنَ الأَرضِ طَيِّبُ
فَيا طولَ ما شَـوقي إِذا حالَ دونَها	بُصاقُ وَمَن أَعلامِ صِندِدَ مَنكِبُ[42]

فدقته جلية في وصف هذه النار[43] من حيث إنها لا تخمد وكأنها كوكب مضيء، تعجب من نظر إليها؛ لأنها مقادة من المندلي وهو عود ينسب إلى مندل في الهند، وهو طيب الرائحة يتبخر به، فهي نار ذات رائحة ذكية تضيء ما كان بالوادي وما أحاط به حتى أنها أنارت المكان بكاملة للإبل السراع، واتت برائحتها الريح الجنوب، وهذا كله مراده أنها نار كريمة لمرأة مترفة ومنعمة.

وقد دخلت (الحركة) مع عنصري اللون والضوء رافداً مهما من روافد تشكيل الصورة البصرية لتدعمها بالحيوية وتمنحها فاعلية ونشاطا فنيا وتبعدها عن الجمود والتقيد، ((وإذا ما انتقلنا إلى الصورة الحركية فإننا نؤكد أن الحركة والفاعلية ميزتان يمتاز بهما الشعر دون سائر الفنون فإذا كانت عبقرية التصوير وعبقرية النحت ـ كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود ـ في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت فان عبقرية الشعر في ابراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة))[44]، فالحركة تنهض بالصورة الشعرية من جوانب متعددة، يعالج فيها الشاعر العذري الانفعالات النفسية المسيطرة على مخيلته الشعرية، فمثلا نرى المشهد الحركي للقطاة في قول مجنون ليلى وقد نبض بالحياة، فجاءت الحركة سريعة ترسم لنا معاناة نفسية عاناها الشاعر فافرغها بهذا المشهد التصويري الحركي، بقوله:

كَأَنَّ القَلبَ لَيلَةَ قيلَ يُغدى	بِلَيلى العـامِرِيَّةِ أَو يُـراحُ

---

42 ديوانه: 158 - 159، ايلة: شعبة من جبل رضوى، المتصوب: المنحدر، تنضب: شجر له شوك، مجالخ: واد من اودية تهامة، السبسب: الأرض المستوية، الرسيس: واده بصاق: جبل.

43 ينظر: ديوان جميل بثينة: 27.

44 الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 189.

قَطـاةٌ غَرَّهـا شَـرَكٌ فَباتَـت		تُجاذِبُـهُ وَقَـد عَلِـقَ الجَنـاحُ

لَهـا فَـرخـانِ قَـد تُـرِكا بِقَفـرٍ		وَعُشّـهُما تُصَفِّقُـهُ الـرِيـاحُ

إِذا سَـمِعا هُبوبَ الريحِ هَبّا		وَقـالا أُمُّنـا تَأتـي الـرَواحُ

فَلا بِاللَيـلِ نـالَت مـا تُرَجّـي		وَلا في الصُبـحِ كـانَ لَها بَـراحُ[45]

إذ تتبع الشاعر بدقة حركة القطاة وأفراخها، فكانت الحركة في هذه اللقطة (السينمائية) العنصر الأهم لتشكيل الصورة البصرية والإيحاء الجيد والمعبر عن معاناة الشاعر، فاستغل الشاعر العذري طاقة الحركة لتنهض بوظائف متعددة دلالية تعبيرية، لذا نرى أساليبه قد تنوعت[46] للإفادة منها في توليد طاقات معنوية مختلفة، من ذلك إظهار جمال المحبوبة من مشيتها وهي تمثيل للحركة البطيئة، إذ إن الحركة وسرعتها تتحد بما لدى الشاعر من إيحاءات ودلالات كقول جميل الذي شبه مشية بثينة المتأودة بالقناة في لينها واستوائها:

إذا اندفعت تمشي الهوينى كأنها		قناة تَعَلَّتْ لينُها واستواؤهـا

إذا قعدت في البيت يشرق بيتها		وان برزت يزداد حسنا فناؤها

قطوف الوف للحجـال يزينهـا		مع الدل منها جسمها وحياؤها[47]

والسير على مهل صفة جمالية قد أحبها الشاعر العذري في محبوبته، إذ لفت نظر هؤلاء الشعراء المشية الهادئة، وتبختر المحبوبة في مشيها، كقول كثير عزة:

إذا لا تَرَى في النَاسِ شَيئًا يَفوقُها		وَفِيهِنَّ حُسنٌ لَو تَأَمَّلتَ مَجنَبُ

هَضيمُ الحَشا رُودُ المَطا بَختَرِية		جَمِيلٌ عَلَيها الأتحَميُّ المُنَشَّبُ[48]

---

45 ديوانه: 73 - 74.

46 ينظر: ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير: 200.

47 ديوانه: 22 -23.

48 ديوانه: 157 - 158، مجنب: الخير الكثير، الأ تحمي: ضرب من البرود وهو احمر اللون وقيل مخطط بالصفرة، المنشب: البرد الموشى على صورة النشاب ووشيه يشبه أفاويق السهام.

ويؤكد صفة جمالية أخرى من هذه المشية المتأنية، وهي أن محبوبته ممتلئة وتهتز في مشيها لثقل ردفها حتى أنها ارتجفت وانقطع نفسها من الإعياء، ولا ادري أصفة جمالية هي أم مرض تعاني منه فيقول:

إذا ما مَشَت شِبراً مِنَ الأَرضِ أَرجَفَت   مِنَ البُهرِ حَتّى ما تَزيدُ عَلى شِبرِ

لَها كَفَلٌ يَرتَجُّ مِنها إِذا مَشَت   وَمَتنٌ كَغُصنِ البانِ مُضطَمُرُ الخَصرِ[49]

ومثله قول جميل بثينة:

مِنَ الخَفِراتِ البيضِ خودٌ كأنها   إذا ما مشت شبرا من الأرض تنزحُ[50]

وقوله أيضا:

قطوفُ الخُطا عند الضحى عبلة الشّوى   إذا ما استعجل المشي العجال النحائف[51]

فهو أكد في البيت الأول صفة معنوية هي حياء المحبوبة وفي البيت الثاني صفة حسية هي امتلاء المحبوبة.

وقد عني الشاعر العذري بوصف مشية المحبوبة وتصويرها بدقة؛ لأنها ذات دلالات معنوية إلى جانب كونها صفة جمالية، فقد تدل على أن المحبوبة منعمة ومترفة، وتؤكد معنى الحياء والإشارة إلى هدوئها ورزانتها، فضلا عن أنها لا تتشبه بمشية الرجال السريعة، وكونها مترفة ومخدومة لا تحتاج إلى المشي السريع للقيام بإنجاز عمل ما، فمجنون ليلى يراها تمشي مشية الخيل في الوحل بصعوبة وثقل لخيلائها وترفها، فيقول:

مُنَعَّمَةِ الأَطرافِ هَيفٍ بُطونُها   كَواعِبَ تَمشي مَشيَةَ الخَيلِ في الوَحلِ[52]

ويشبه كثير بطء عزة في مشيها وثقلها بتدافع السيل إذا تلقاه منعطف الوادي إذ يكون السيل غاية في البطء، فطورا يسيل على قصده، وتارة يتراجع

---

49 قيس ولبنى: 92.

50 ديوانه:45.

51 المصدر نفسه:128.

52 ديوانه: 180.

فيشبه في ذلك تمايل رجل كريم سخي بماله انتشى ومال لأنه شرب خمرا شامية فسكر وتمايل فيقول:

وَتَمشي الهُوَينا إذا أقبلَت ... كَما يَهِرَ الجَزعَ سَيلاً ثَقيلا
فَطوراً يَسيلُ عَلى قَصدِهِ ... وَطَوراً يُراجِعُ كَي لا يَسيلا
كَما مالَ أبيَضُ ذو نَشوَةٍ ... بِصَرخَدَ باكِرَ كَأساً شَمولا[53]

و يقاربهُ في المعنى قوله مؤكدا ترفها بمشيتها المتثاقلة:

سِراجُ الدُجى صِفرُ الحَشا مُنتَهى المُنى ... كَشَمسِ الضُحى نَوّامَةٌ حينَ تُصبِحُ
إذا ما مَشَت بينَ البُيوتِ تَخَزَّلَت ... وَمالَت كَما مالَ النَزيفُ المُرَنَّحُ[54]

وتتباهى في مشيتها متبخترة كما شبه جميل مشية بثينة وتبخترها بمشية المرأة إلى زوجة أخي الزوج متباهية ومتبخرة، فيقول:

تَزيفُ كَما زافَت إلى سَلِفاتِها ... مُباهِيَةً طَيَّ الوِشاحِ مَيودُ[55]

وتأتي الحركة في قول مجنون ليلى لتصوير جمال مشية ليلى، تسحب الذيول بتيه وخيلاء، وحركة شعرها بالمشط فينشر عطر العنبر والريحان، واهتزازها فوق الإبل، فكانت الحركة مهمة جداً في هذا المشهد التصويري الذي اعتمد على الحركة اعتماداً كلياً:

إذا رُحنَ يَسحَبنَ الذُيولَ عَشِيَّةً ... وَيَقتُلنَ بِالألحاظِ أنفُسَنا عَمدا
مَشى عَيطَلاتٌ رُجَّحٌ بِحُضورِها ... رَوادِفُ وَعثاتٌ تَرُدُّ الخُطا رَدا
وَتَهتَزُّ لَيلى العامِرِيَّةُ فَوقَها ... وَلاثَت بِسِبٍّ القَزِّ ذا غُدَرٍ جَعدا
إذا حَرَّكَ المِدري ضَفائِرَها العُلا ... مَجَجنَ نَدى الرَيحانِ وَالعَنبَرَ الوَردا[56]

---

53 ديوانه: 391 - 392.

54 ديوانه: 463.

55 ديوانه: 66.

ولم يتوقف الشاعر العذري عند جمالية المشية أو الشعر في الصورة البصرية فحسب،بل تعدى ذلك إلى صفات متعددة تنماز بها المرأة الجميلة، وكان اجتماعهم على صفات معينة ضربا من التقليد لما سبقهم من الشعر الجاهلي [57]، فجاءت الصفات الجمالية التي يطالبون بها متشابهة فيما بينهم، وهذا يدعونا إلى السؤال: أفإنّ محبوبات الشعراء العذريين متشابهات كلهن في الشكل والطول فضلا عن معاني الجمال التي ذكروها؟ لا يمكن ذلك، إذ يجوز أن يتشابهن في بعض الصفات لكن لابد من الاختلاف فيما بينهن ومن غير الطبيعي أن تكون هذه الصفات الجمالية مجتمعة كلها في محبوبة الشاعر من دون نقص أو تغيير، لعلها صفات مثالية اعتمد فيها الشاعر على تقليد من سبقه من الشعراء، أو هي من صنع خياله، فأراد المرأة المثال في الصفات الحسية والمعنوية معاً فأفرغ ما لديه من هذه الصفات في وصف محبوبته، فتمنى أن تكون المحبوبة بهذه الصفات المثالية التي نحت منها تمثالا وأضفى عليه اجمل الصور آخذا المقاييس الجمالية التي اعتمدها عصره، فأطلق العنان لمخيلته لصنع هذا التمثال.

ونجد ما يشير إلى عدم تطابق الصفات التي يرددها الشاعر في غزله مع ما جاء على لسان الوشاة في قول مجنون ليلى:

يَقولُ لِيَ الواشونَ لَيلى قَصيـرَةٌ	فَلَيتَ ذِراعاً عَرضُ لَيلى وَطولُها
وَإِنَّ بِعَينَيها لَعَمـرُكَ شُـهلَةً	فَقُلتُ كِرامُ الطَيرِ شُهلٌ عُيونُها
وَجاحِظَةٌ فَوهاءُ لا بَـأسَ إِنَّهـا	مُنى كَبِدي بَل كُلِّ نَفسي وَسولُها
فَدَقَّ صِلابَ الصَخرِ رَأسَكَ سَرمَداً	فَإِنّي إِلى حينَ المَمـاتِ خَليلُها [58]

مع اعتبار ما جاء هو كلام الوشاة، لكن الشاعر لم ينكره أو يبدل هذه الصفات بصفات أخرى بل اكتفى أن يجد الزرقة مع سواد العين صفة كرام الطير،

---

56 ديوانه: 94، العيطلات: جمع عيطلة وهي الطويلة العنق في حسن توصف به المرأة والناقة والمراد هنا الناقة، السب: الخمار.

57 ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: 48 - 49، إذ ورد فيه جرد للشعراء الجاهليين الذين ذكروا هذه الصفات الجمالية.

58 ديوانه: 223.

وان كانت جاحظة العين، واسعة الفم فهي منى النفس، وقد لا تكون ليلى بهذا القبح الذي وصفه الوشاة لها وبالمقابل لا تمتلك الصفات كلها التي جاءت في شعر المجنون، وربما هذا هو الحال فيما يخص محبوبات الشعراء الآخرين الذين اكثروا في شعرهم من الصفات الجمالية المثالية، ففضلا عما ذكرنا من لون المحبوبة الأبيض وشعرها الأسود المجعد الفاحم المطيب بأزكى الروائح[59]، فهناك صفات جمالية أخرى منها أنها ممتلئة وضامرة البطن، وطويلة، وناعمة رخصة، حماء المدامع، وأسنانها غر.. الخ كما في قول أبي صخر الهذلي:

ريَّا المَعَاصم مملوء مخلخلها   غيداء هيكلةٍ من بُدْنٍ عنيد

تثني النطاق بقوز حقه دمثٌ   حازَت نقاه رياحُ الصيف منضود[60]

وأيضا قول كثير عزة:

وغالَ فُضُولَ الدَرعِ ذي العَرضِ خَلقُها   وَأتعَبَتِ الحَجلَينِ حَتّى تَقَصَّما

وَكَظَّت سِوارَيها فَلا يَألُوانِها   لَدُن جاوَرا الكَفَّينِ أن يَتَقَدَّما

وَتُدني عَلى المَتنَينِ وَحفاً كَأنَّهُ   عَناقيدُ كَرمٍ قَد تَدَلّى فَأنعَما

مِنَ الهَيفِ لا تَخزى إِذا الريحُ أَلصَقَت   عَلى مَتنِها ذا الطَرَّتَينِ المُنَمنَما[61]

ولا يكاد يخرج الشعراء العذريون اغلبهم عن هذه الصفات الجمالية [62]، التي رسموها في ذهنهم فتمنوها وعبروا عنها في شعرهم.

وقد عني الشاعر العذري بما توحي به النظرة من انفعالات وإيحاءات إشارية تخللت معاني تشكيل صوره الشعرية، فقد أيقن ما تؤديه النظرة من دلالات، فمنها يعرف سلام المحبوبة وان لم تتكلم[63]، ومتى تبدي الود أو تظهر الصد.

---

59 ينظر: شرح اشعار الهذليين: 926، وديوان كثير عزة: 391.

60 شرح اشعار الهذليين:925،القوز:الصغير من الرمل، دمث: ارض سهلة، نقاه: رمله.

61 ديوانه: 134، غال: جار علي وتحيف، أي أن درعها عريض فان امتلاء خلقها لم يبق من عرضه شيئا.

62 ينظر: ديوان جميل بثينة: 128، وشعر نصيب بن رباح: 89، وديوان كثير عزة: 144، وديوان مجنون ليلى: 118، 119، 180، وقيس ولبنى: 92، وشرح أشعار الهذليين: 938، 968.

63 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 198.

والجفاء[64]، وقد تكشف نظرة عين ما يكتم الشاعر من حب ووجد[65]، فتكون دموع عينيه شاهدا على هذا الحب[66] ويكتفي بنظرة منها لا يبد لها بما تيسر من حمر الأنعام وسودها[67] ويمكن أن تنسيه نظراتها ما يريد قوله كما يتناسى شارب الخمر عقله فلا يتلافى الأمر إلا بعد أن يرى من حوله الأعين الخُزر[68]، وقد تكشف النظرة الأولى جمال المحبوبة التي تعجب، إن تزينت أو تركت الزينة، المبالغ المتأنق في الجمال، وان أعيد النظر فلا يكون التكرار فيه إلا لها، وهذا تأكيد على جمالها، فيقول جميل بثينة:

بثينـة مـا فيهـا إذا مـا تبصـرت	معـاب ولا فيها إذا نسـبت اشـب
لها النظرة الأولى عليهم وبسـطه	وان كـرت الابصـار كان لها العقب
إذ ابتذلت لم يزرتهـا تـرك زينـة	وفيها إذا ازدانت لذي نيقة حسب[69]

وقد تكون النظرة رسولا بينه وبين المحبوبة تعلمها ما يخفي من حب واشتياق لها، فيقول:

لعمري ما استودعت سري وسرها	سوانا حذار أن تشيع السرائر
ولا خـاطبتهـا مقلتـاي بنظـرة	فتعلم نجوانا العيون النواظر
ولكن جعلت اللحـظ بيني وبينهـا	رسولاً فأدّى ما تجن الضمائر[70]

ولعل سبب لجوء الشاعر العذري إلى مخاطبة العيون[71] هو الخوف من الرقباء والوشاة، لذا أصبحت سمة لازمة عنده وقد تسبب هذه النظرة البكاء له[72] فيقول جميل:

---

64 ينظر: المصدر نفسه: 125.
65 ينظر: المصدر نفسه 85.
66 ينظر: ديوان جميل بثينة: 62، وشرح أشعار الهذليين: 957.
67 ينظر: شعر نصيب بن رباح: 82.
68 ينظر: شرح أشعار الهذليين: 958.
69 ديوانه: 26.
70 المصدر نفسه: 83.

واخر عهدي من بثينة نظرة	على موقف كادت من البين تقتل
فلله عينـا من راى مثل حاجة	كتمتكهـا والنفـس منها تململ
واني لا ستبكي إذا ذكر الـهوى	اليـك واني مـن هـواك لاوجـل
نظرت ببشر نظرة ظلت امترى	بها عبرة والعيـن بالـدمع تكحـل
إذا ما كررت الطرف نحوك رده	من البعد فياض من الدمع يهمل[73]

وهذه النظرات إلى المحبوبة هي ما يتمناها الشاعر العذري؛ لأنه يسر بهذه الرؤية، لكنه على العكس من هذا يبغض نظرة الرقيب له فيتجنبها خوفا على سمعة محبوبته [74]، لذا يمنح طرفه إلى غيرها لكي لا ينكشف هواه حيث ينظر[75] ولكن هناك من يفضحه ويكشف سره هو دمع عينيه [76]، فتتكرر المخافة من عيون الكاشحين في الغزل العذري [77]، كما في قول جميل بثينة:

عَشِيَّةَ قالَت لا تُضيعَنَّ سِرَّنا	إذا غِبتَ عَنّا وَارعَهُ حينَ تَدبِرُ
وَطَرفَكَ إِمّا جِئتَنا فَاِحفَظَنَّهُ	فَذيعُ الهَوى بادٍ لِمَن يَتَبَصَّرُ
وَأَعرِض إِذا لاقَيتَ عَيناً تَخافُها	وَظاهِر بِبَغضٍ إِنَّ ذَلِكَ أَستَرُ
فَإِنَّكَ إِن عَرَّضتَ فينا مَقالَةً	يَزِد في الَّذي قَد قُلتَ واشٍ وَيُكثِرُ
وَيَنشُرُ سِرّاً في الصَديقِ وَغَيرِهِ	يَعِزُّ عَلَينا نَشرُهُ حينَ يُنشَرُ
وَما زِلتَ في إِعمالِ طَرفِكَ نَحوَنا	إِذا جِئتَ حَتّى كادَ حُبُّكَ يَظهَرُ
لِأَهلِيَ حَتّى لامَني كُلُّ ناصِحٍ	وَإِنّي لَأَعصي نَهيَهُم حينَ أَزجَرُ

---

71 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 186.
72 ينظر: الفصل الأول من الدراسة: وصف العين الباكية.
73 ديوانه: 163.
74 ينظر: ديوان كثير عزة: 135، وديوان جميل بثينة: 117.
75 ينظر: ديوان جميل بثينة: 92.
76 ينظر: المصدر نفسه: 116.
77 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 105.

وقطعني فيك الصديق ملامة   واني لاعصي نهيتهم حين ازجر
وَما قُلتُ هَذا فَاِعلَمَنَّ تَجَنِّياً   لِصَرمٍ وَلا هَـذا بِنـا عَنـكَ يَقصُرُ
وَلَكِنَّني أَهـلي فِـداؤُكَ أَتَّـقي   عَلَيكَ عُيونَ الكاشِحينَ وَأَحـذَرُ[78]

ولا يتوقف الشاعر العذري في صوره البصرية عند مشية المحبوبة ونظرتها وصفاتها الجمالية الأُخر، بل يدخل (الابتسامة) في ضمن عناياته، كما في قول كثير عزة:

إِذا ضَحِكَت لَم تَنتَهِز وَتَبَسَّمَت   ثَنايا لَهـا كَالمُـزنِ غُرٌّ ظُلومُها[79]

ولهذه الابتسامة تأثير فعال حتى على الحليم، فيقول مجنون ليلى:

وَفي الظَعنِ بَيضاءُ العَوارِضِ طَفلَةٌ   مُنَعَّمَـةٌ يَسبي الحَليمَ اِبتِسامُها[80]

وقد قصر الشاعر العذري جمال الضحكة على الابتسامة إذ انه كره الإفراط في الضحك وعابه [81]؛ لان الابتسامة عنده دليل جمال [82] فضلا عن أنها تفصح عن اتزان المحبوبة وهدوئها.

وتساند الصورة البصرية الشاعر العذري في إظهار ما يبدو عليه من علامات الحب والشوق، كما في قول قيس بن ذريح:

وللحـب آيـات تبيـن للفتى   شحوبا وتَعْرَى من يديه الأشاجم[83]

أما مجنون ليلى فيبدو عليه شاهد حبه، فيقول:

وَشاهِدُ وَجدي دَمعُ عَيني وَحُبُّها   يَرى اللَحمَ عَن أَحناءِ عَظمي وَمَنكَبي[84]

---

78 ديوانه: 90 - 91.
79 ديوانه: 144، تنتهز: تفرط في الضحك.
80 ديوانه: 194.
81 ينظر: ديوان جميل بثينة: 22، 78، 97.
82 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 70.
83 قيس ولبنى: 143.
84 ديوانه: 63.

وقوله أيضاً:

وَلي كَبِدٌ حَرَى وَقَلبٌ مُعَذَّبٌ ... وَدَمعٌ حَثيثٌ في الهَوى غَيرُ جامِدِ

وَآيَةُ وَجدِ الصَبِّ تَهطالُ دَمعِهِ ... وَدَمعُ الشَجِيِّ الصَبِّ أَعدَلُ شاهِدِ[85]

فلا يعبر عن حاله وآلامه إلا بالدمع، إذ إن لسانه يعجز عن التعبير وشرح ما أصابه، فيقول:

لساني عيي في الهوى وهو ناطق ... ودمعي فصيح في الهوى وهو أعجم[86]

فالعين الباكية خير معبر عن وجعه واشتياقه، لذا انماز الغزل العذري بكثرة وصفها[87].

ثانياً: الصورة السمعية:

يعد الصوت عنصراً مهماً في عملية التوصيل الشعري، إذ لا يمكن الاستغناء عن الصورة السمعية ووظيفتها داخل البناء الحسي للغزل العذري، وقد ارتكز الشاعر العذري على هذا الجانب لإيصال الدلالات التعبيرية، إذ أوحى لنا بجمال المحبوبة من حسن حديثها، فلم يكتف بالصفات الحسية للمحبوبة، بل أضفى عليها صفات معنوية أخر (فضلا عن المشية والنظرة والابتسامة) هي حديثها، وهو مظهر من المظاهر السلوكية التي فطن لها الشاعر العذري فادخله في صوره الشعرية، مرتكزا في ذلك على الصورة السمعية لو صف حديث المحبوبة من حيث صفته ونوعه، وكذلك صوتها وجماليته، فاحب قلة الحديث، ونفر من الثرثرة، فثبت ذلك دليلا على حياء المحبوبة ورزانتها كما في قول مجنون ليلى:

خَودٌ إذا كَثُرَ الكَلامُ تَعَوَّذَت ... بِحِمى الحَياءِ وَإِن تَكَلَّم تَقصِدِ[88]

---

85 ديوانه: 87.

86 المصدر نفسه: 187.

87 ينظر: وصف العين الباكية في الفصل الأول من الدراسة.

88 ديوانه: 93.

ويعد هذا الحياء مؤثرا ايجابيا في حسن حديث المحبوبة، إذ يتمنى الذي يجلس معها أن تعيد حديثها، كما في قول نصيب بن رباح:

من الخفراتِ البيضِ ودّ جَليسها إذا ما انقَضَت أحدوثة لَو تعيدها[89]

ويزيد كلامها ما به من لوعه الحب والاشتياق، فيقول مجنون ليلى:

تَزَوَّدتُ مِن لَيلى بِتَكليمِ ساعَةٍ فَما زادَ إِلّا ضِعفَ ما بي كَلامُها[90]

لان كلامها أشهى من الماء البارد على الظمآن،فيقول:

كلامك اشهى فاعلمي لو أنالَهُ إلى النفس من برد الشراب على الظمآ[91]

فهو اوجد التناسب في هذه الصورة بين حرمانه من كلامها بقوله (لو أناله) وحرمان الظمآن من الماء البارد، بطريقة فنية ذات نشاط جمالي، ودقة في تصوير معاناته النفسية. فهولا يتذوق حديثا لأصدقائه إلا وكان حديثها اطرف،فيقول جميل:

وما استطرفت نفسي حديثا لخلة اسـربه إلا حـديثـك اطـرف[92]

لما يمتاز به هذا الحديث من حلاوة قد تفوق لذة الشهد، ونقاء أعذب من ماء السحابة، فيقول:

فما مكفهر في رحى مرجحنة ولا ما اسرت في معادنها النحل

باحلى من القول الذي قلت بعد ما تمكن في حيزوم ناقتي الرحْل[93]

وشبه حديثها بالدر التي تنزلت حباته، لقيمته وعذوبته، وهي صورة مشرقة دلت على نفاسة حديث المحبوبة الذي قرنه بنفاسة الدر، فيقول:

غراء مبسام كأن حديثها در تحدر، نظمه منثور[94]

---

89 شعر نصيب بن رباح: 82.
90 ديوانه: 194.
91 المصدر نفسه: 201.
92 ديوانه: 133.
93 المصدر نفسه: 157، المكفهر: السحاب المتراكب الأسود، الرحى: السحابة المستديرة في السماء.

ومن كثرة استمتاعه بحديثها يتمنى لو كان أعمى أصم لكي لا يشغله شاغل عن كلامها، فيقول:

إلا ليتني أعمى أصم تقودني　　　بثينة لا يخفى علي كلامها[95]

واعجب الشاعر العذري بالصوت اللين الرخيم وسهوله المنطق[96]، واستأنس بلذة الحديث[97]، التي تجود به عليه المحبوبة[98].

وقد بين الشاعر العذري مؤثرات حديث المحبوبة فيه وفي غيره، فمثلا المجنون تفيقه ليلى بحديثها من سكرات الموت، فيقول:

وَلَو شَهِدَتني حينَ تَحضَرُ ميتَتي　　　جَلا سَكَراتِ المَوتِ عَنّي كَلامُها[99]

ومثله قول جميل بثينة:

ولو إن راقي الموت يرقي جنازتي　　　بمنطقها في الناطقين حييت[100]

ويهاب حديثها من لم يتصف بالحلم، واما الحلماء فانهم يزدادون به تحلما؛ لأنه ينماز بالرزانة والحكمة والوقار، فهي لا تتكلم إلا ما كان مفيدا من القول، تكتم الأسرار فلا تكشف عنها إذا ما استوصيت سرا، فيقول كثير:

يَهابُ الَّذي لَم يُؤتَ حلماً كَلامَها　　　وَإِن كانَ ذا حلمٍ لَدَيها تَحَلَّما

تَروكٌ لِسِقطِ القَولِ لا يُهتَدى بِهِ　　　وَلا هِيَ تُستَوصى الحَديثَ المُكَتَّما[101]

ويبرئ حديثها كل مجروح متألم، فيقول:

واذ يبرئ القرحى المراض حديثها　　　وتسمو باسماء القلوب الصائح[102]

---

94 المصدر نفسه: 97.
95 ديوانه: 194.
96 ينظر: قيس ولبنى: 132.
97 ينظر: شرح أشعار الهذليين: 938، وديوان توبة بن الحمير: 52.
98 ينظر: ديوان جميل بثينة: 103.
99 ديوانه: 193.
100 ديوانه: 38.
101 ديوانه: 134.

وقد تعرض الوعول نفسها إلى الخطر بأنها تنزل من مكانها لو سمعت حديث المحبوبة، وقد ضرب المثل في حسن الحديث وبلاغته انه يستنزل العصم التي تتحصن بأعالي الجبال الوعرة التي لا يستطيع أن يرقاها أحد ولا يهتدي إليها، فهذه العصم على الرغم مما تتمتع به من أمن ولديها من النبت ما تشاء في الجبال[103]، تنزل من مكانها لو سمعت هذا الحديث فتتقرب دانية لام الوليد حتى وان كان ذلك فيه مخاطرة من أن يؤسد الصائد كلابه للحاق بها، والغرض من هذا التكثيف التصويري هو زيادة في إيصال حسن حديث المحبوبة وتأثيره في الآخرين، إذ يقول كثير:

ولو بذلت أم الوليـد حديثهـا　　　لعصـم برضـوى أصبحت تتقـرب

تهبطن مـن اكناف ضـاس وايلة　　　إليهـا ولو اعـرى بهـن المكلـب[104]

ومثله قول مجنون ليلى:

وادنيتني حـتى إذا مـا فتنتني　　　بقول يحل العصم سهل الأباطح[105]

ولحديثها تأثير آخر على الحمام فلو كلمته لنطق، ولو تحدثت للميت لتكلم، فيقول مجنون ليلى:

فلو أنها تـدعـو الحمـام أجابهـا　　　ولو كلـمت ميتـا إذا لتكلمـا[106]

ويزيد كثير في تأثير كلام عزة وبمبالغة شديدة أن رهبان مدين الذين قضوا أعمارهم بالإيمان والبكاء حذراً من عذاب الآخرة، لو سمعوا حديثها لتأثروا به وتحولوا عما هم عليه، وعلى الرغم من هذه المبالغة الشديدة إلا أنها تصور الإحساس الذاتي لكثير بحسن حديث محبوبته وشدة تأثيره عليه، فيقول:

رهبان مديـن والذيـن عهدتهـم　　　يبكـون من حـذر العذاب قعودا

---

102 المصدر نفسه: 182.

103 ينظر: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي: 259.

104 ديوانه: 160، رضوى: جبل ضخم من جبال تهامة، ضاس وايلة: بعض سفوح جبل رضوى.

105 ديوانه: 76.

106 المصدر نفسه: 202

لو يسمعون كما سمعت كلامها	خروا لعزة ركعا وسجودا"[107]

فكان حديثها نقلا يؤمله الشاعر من الأنفال[108]؛ لأنها ابتعدت عن الكلام الفاحش أو البذيء، فهي ليست صخوب ولا تنطق الخنا[109]. نخلص من تلك الشواهد الشعرية إلى أن الصورة السمعية جاءت في الغالب لبيان قيم جمالية معنوية لمحبوبة الشاعر.

ويأتي صدى صوتي الحمامة والغراب مرتكزا آخر من مرتكزات الغزل العذري الصوتية، فكان لهما حضور لا بأس به في الصورة السمعية، ارتكز عليه الشاعر العذري لتصوير معاناته النفسية والألم الذي يقاسيه، فكلما هتفت الحمامة تذكر اشتياقه للمحبوبة، وكلما نعق الغراب انذره بالفراق، وكلا الأمرين (الاشتياق والفراق) يمثلان المعاناة النفسية التي أراد الشاعر أن يعبر عنها، فجاء صوتا الحمامة والغراب خير متنفس لذلك، ولا أرى من داع لذكر الشواهد الشعرية التي تخص الحمامة والغراب هنا؛ لأنه سبق ذكرها في الفصل الأول من الدراسة[110]، واكتفي بذكر شاهد واحد للحمامة في قول مجنون ليلى:

ألا يا حَماماتِ الحِمى عُدنَ عَودَةً	فـإِنّي إِلـى أَصواتِكُـنَّ حَـنونُ
فَعُدنَ فَلَمّا عُدنَ عُدنَ لِشِقوَتـي	وَكِـدتُ بِأَسـرارٍ لَهُـنَّ أُبيـنُ
وَعُـدنَ بِقَرقـارِ الهَديـرِ كَأَنَّمـا	شَرِبـنَ مُداماً أَو بِهِـنَّ جُـنونُ
فَلَـم تَـرَ عَينـي مِثلَهُـنَّ حَمائِمـاً	بَكَيـنَ فَلَـم تَـدمَع لَهُنَّ عُيـونُ
وَكُنَّ حَماماتٍ جَميعـاً بِعَيطَـلٍ	فَأَصبَحـنَ شَتّى ما لَهُنَّ قَرينُ
فَأَصبَحنَ قَد قَرقَرنَ إِلّا حَمامَةً	لَها مِثـلَ نَـوحِ النائِحاتِ قَرينُ
تُذَكِّرُني لَيـلى عَلى بُعـدِ دارِهـا	رَواجِفُ قَلـبٍ باتَ وَهـوَ حَزينُ

---

107 ديوانه: 441 - 442.

108 ينظر: ديوان كثير عزة: 258.

109 ينظر: ديوان جميل بثينة: 23.

110 ينظر: الفصل الأول من الدراسة.

إذا ما خَـلا لِلنَـومِ أرْقَ عَينَـةَ   نَوائِحُ وُرقٍ فرشَهُنَّ غصونُ

تَـداعَينَ مِن بَعـدِ البُكـاءِ تَآلفاً   فَقَلبـنَ أرياشـاً وَهُـنَّ سُـكونُ

فَيا لَيـتَ لَيـلى بَعضَهُـنَّ وَلَيتَـني   أطيـرُ وَدَهـري عِندَهُنَّ رَكينُ[111]

فتظهر هذه الأبيات الأساس النفسي القائم على أهمية الصوت ودلالاته النفسية المعبرة عن دواخل الشاعر الذي لم يأل جهدا في إحداث الدقة المتناهية في هذه الصورة السمعية، فضلاً عن المساحة الشعرية المقترنة بنفسه الطويل لإحداث التأثير المطلوب في المتلقي ليتفاعل مع تجربته الشعورية، فجاءت صورته الصوتية حافلة بمفردات دالة على حسن استعماله الصوتي الذي يولد الأثر المطلوب من انفعالات ومعطيات شعورية ومن ثم شعرية، فنسمع صوت الحمام ونوعه في اشتياقه لاصواتهن وماله من تأثير في إثارة شقوته وحزنه، ويؤكد هذا الصوت بقوله ((بقرقار الهدير)) وهو ترديد صوت الحمامة، وقد دل على براعته في محاكاة الصوت، وهي وسيلة تنم عن قدرته في بناء الصورة الصوتية، وكذلك الصوت الذي يهيج الشجون المتمثل ببكاء الحمامة ((مثل نوح النائحات)) لها ((رنين))، فلـ ((نوائح ورق)) إذ يؤثر تأثيرا كبيرا في الشاعر ونفسيته الذي أظهره من هذه الأبيات الشعرية التي مثلت الصورة السمعية خير تمثيل ولا سيما اثر الصوت في المدلولات التعبيرية.

ويبرز قول الواشي مدخلاً من مداخل الصورة السمعية في الغزل العذري، فنلحظ تذمر الشاعر من هذا القول، فهو لا يطيقه وغير مستجيب له في اية محادثه[112]؛ لذا يشبه كلام الوشاة باداة جارحة لجسمه، فيقول مجنون ليلى:

وَأنتِ الّتي أخلَفتِني ما وَعَدتِني   وَأشـمَتَّ بي مَن كانَ فيكِ يَلـومُ

وَأبرَزتِنـي لِلنـاسِ ثُـمَّ تَـرَكتِنـي   لَهُم غَرَضـاً أرمى وَأنتِ سَـليمُ

فَلَو أنَّ قَولاً يَكلِمُ الجِسمَ قَد بَدا   بِجِسمِيَ مِن قَولِ الوُشاةِ كُلومُ[113]

---

111 ديوانه: 205.

112 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 223.

فأقوالهم تبعد وتفرق بينه وبين المحبوبة[114]، فيلوم كثير محبوبته عزة على تصديقها كلام الوشاة في الحق والباطل، لأنهم لا يؤتون إلا بالقول المفترى المختلق[115]. إذ لا تتغير صورة الواشي عند الشاعر العذري، فهو دائم اللوم على تعلق المحبوب بمحبوبته، ولا يريد الاستمرار بينهما، وهذا ما أكده مجنون ليلى في قوله:

يقول لي الواشـون إذ يرصد ونني ... ومنهـم علينـا اعيـن ورصـود

سـلا كـل صـب حبّـه وخليلـه ... وانـت لليـلى عاشـق وودود

فدعني ومـا القـاه من الم الهوى ... بنـار لهـا بيـن الضلـوع وقود

اعالج من نفسي بقايا حشـاشـة ... على رمـتي والـروح في تـجود[116]

ومهما كانت دعوة الوشاة فأنها لا تزيد الشاعر العذري إلا اصرارا وثباتا على موقفه تجاه المحبوبة [117]، فهو لا يحيده عن حبها، ويثبت تمسكه بها مهما يكن من الأمر، إذ يقول جميل:

لَقَد فَرِحَ الواشونَ أَن صَرَمَت حَبلي ... بُثَينَةُ أَو أَبدَت لَنا جانِبَ البُخلِ

يَقولونَ مَهلاً يا جَميـلُ وَإِنَّـني ... لَأُقسِمُ ما لي عَن بُثَينَةَ مِن مَهلِ

أَحِلماً فَقَبلَ اليَوم كـانَ أَوانُـهُ ... أَم اَخشى فَقَبلَ اليَومِ أوعِدتُ بِالقَتلِ[118]

وموضوع الوشاة من الموضوعات المهمة التي عالجها الشاعر العذري في غزله، وفي ضمنه دعوة محبوبته إلى التمهل وعدم التعجل في الحكم وان تتأنى لتفهم الموقف إذا ما سمعت قولا من الواشي[119].

---

113 المصدر نفسه: 193.

114 ينظر: المصدر نفسه: 58.

115 ينظر: ديوان كثير عزة: 379.

116 ديوانه: 81.

117 ينظر: ديوان مجنون ليلى:223، وديوان كثير عزة: 112، وديوان جميل بثينة: 74.

118 المصدر نفسه: 174.

119 ينظر: ديوان كثير عزة: 111.

ويبقى الصوت عنصرا مهما من عناصر الصورة السمعية ووسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية في الغزل العذري، من ذلك المناداة باسم المحبوبة وتاثيره في الشاعر العذري، وفي ذلك يقول قيس بن ذريح:

بلبنى انـادى عنـد اول غشـية ولـو كنـت بين العـائدات افيق

إذا ذكـرت لبنى تجلتـك زفـرة ويثني لك الـداعي بهـا فتفيق[120]

والمناداة باسم المحبوبة له تأثير آخر على نصيب بن رباح، فيقول:

وداع دعا اذن نحن بالخيف من منى فهيـج لوعـات الـفؤاد ومـا يـدرى

دعـا اســم ليلـى غيرهـا فكانمـا اطار بليلى طائرا كان في صدري[121]

ومثله قول جميل بثينة:

إذا دعـا باسـمها داع لـيحزنني كادت له شعبة من مهجتي تقع[122]

ونجد هذه الرؤية ومعالجتها قد نضجت وتكاملت عند أبي صخر الهذلي، الذي لا يرى بدا من المبالغة في التعبير عن تأثير صوت المحبوبة في دواخله وما يحدثه من انفعالات نفسية واضحة في استعمالاته للمفردات (يهشُ - ويطرب)، في قوله:

ولو تلتقِي اصداؤنا بعـد موتنـا ومن دون رمسـينا من الأرض منكب

لظل صدى صوتي ولو كنـت رمـة لصوت صدى ليلى يهش ويطرب[123]

إذ حمل هذان البيتان سمات تصويرية فيها من الدقة والإحاطة بالتصوير الحسي والنفسي كليهما، فاظهر الشاعر من خلالهما نشاطا جماليا يتسم بفنية عالية.

---

120 قيس ولبنى: 129.

121 شعر نصيب بن رباح: 94.

122 ديوانه: 120.

123 شرح أشعار الهذليين: 938.

ولا ينقطع الصوت عن تسجيل الانفعالات النفسية للشاعر العذري، فمثلا نكاد نسمع انين مجنون ليلى وتوجعه من الشوق، في قوله:

ائن من الشـوق الذي في جوانبي　　　انين غصيص بالشراب جريح[124]

ويهيج صوت حلي بثينة لوعات جميل وما يعانيه من توجع، مؤكدا إذا كان جرس الحلي هو الذي يشفي اللديغ فحلى بثينة هو داؤه، فيقول:

إذا مـا لـديغ ابـرا الحـلي داءه　　　فحليـك امـسى يا بثينـة دائيـا[125]

وقد لجأ الشاعر العذري في بعض الأحيان إلى ما يسمى بـ (تراسل الحواس) في صورته السمعية، إذ من العادة أن التكلم منوط باللسان، لكن الشاعر أو عز ذلك إلى العين، فجعلها تتكلم، وهذا محبب ولا بأس به لأنه يعتمد على إثارة تداعيات جمالية متنوعة، ((ولذا يستطيع الشاعر استعارة ما تؤديه احدى الحواس وخلعها على حاسة أخرى طبقا للوقع الذاتي للمدركات على نفسه الذي يستند إلى الرؤية العميقة الشاملة التي توحد بين الموجودات وتنفذ إلى خصائصها الداخلية التي ينهار فيها: (ما بين المدركات من حواجز طبيعية) وتتآزر عناصرها الصورية تآزراً ايحائياً ضمن وحدة نفسية تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجا برهانيا.... بحيث تخلق في وجدان المتلقي مناخا شعوريا واحدا[126].

وقد مال الشاعر العذري إلى هذه الوسيلة الفنية ليعبر من خلالها عن تجربته العاطفية[127]، من ذلك قول مجنون ليلى:

إذا خفنـا من الـرقبـاء عينـا　　　تـكلمت الـعيون عن القـلوب[128]

---

124 ديوانه: 77.

125 ديوانه: 220، كان العرب يؤمنون أن الملدوغ إذا نام سرى السم في بدنه فكانوا يحدثون بجواره ضجة عظيمة لإبقائه يقظان.

126 ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 89.

127 ينظر: قيس ولبنى: 133، وديوان جميل بثينة: 173.

128 ديوانه:65.

ومثله قوله:

إذا نظرت نحوي تكلم طرفها   وجاوبها طرفي ونحن سكوت[129]

ثالثا: الصورة الذوقية:

من الضروري أن نعرف أن ارتباط هذه الصور بأحاسيس الشاعر العذري الداخلية، وعادة ما تكون بسبب تعامله المختلف والمتنوع مع موضوعات أو مواد لعناصر تشكيله الشعري، مما يؤدي به إلى الميل ناحية مادة ما، والابتعاد عن أخرى بحسبما تقتضيه التجربة الشعورية، والصورة الذوقية ليس بدعا أن تجنح إلى أحاسيسه المتنوعة فتقترب من هذه التجربة، فالشاعر يعمد في بعض الأحيان إلى حاسة الذوق لأنه يرى قدرتها على التعبير عما بداخله من أحاسيس يريد نقلها إلى المتلقي، من ذلك الشعور بالصفات الجمالية الحسية للمحبوبة من وصف طيب ريقها، فيشحن قريحته الشعرية ليأتي من التشبيهات ما يناسب طيب هذا الريق، فيجد في العسل حلاوة ولذة يطيب له أن يشبه به ريق المحبوبة فلا يكتفي به بل يجمع بينه وبين الخمر لما توفره الخمر من انتعاش ونشوة، فيتحقق له ما يريد إيصاله من اللذة والنشوة بوجود الاثنين معا (العسل والخمر)، فيضيف إليهما ماء السحابة لصفائه ونقاوته مما يضفي عليه طعما مميزا، كقول أبي صخر الهذلي:

كأن على انيابها من رضابها   وقد دنت الشعرى ولم يصدع الفجر

وبل الندى من آخر الليل جبيّها   إذا استوسنت واستثقل الهدف الهدر

مجاجة نحل من قراس سبيئة   بشاهقة جلس يزل بها الغفر

باسفنط كرم ناطف زرجونة   بعقب سرى جادت به مزن قَمْرُ

جمعن معا في صحفه بارقية   فصفي ذوبا شب نشوته الخمر[130]

---

129 ديوانه: 68.

وعند جمعه الثلاثة (العسل والخمر والسحاب) لم يختر إلا ما هو الافضل والأحسن، فانتقى عسل الجبل لأنه الأطعم والأشهى، واختار الخمر الرومي أو الفارسي، وركز على مزن قمر لتجتمع كلها في بارقية، فتفوح منها الرائحة الطيبة التي تدل على لذة طعمها، وهذا كله ليصل إلى غايته في تشبيه طعم رضاب المحبوبة ورائحته بهذه الأشياء المخلوطة.

وتظهر دقته في اختيار (العسل والخمر والسحاب) في قوله أيضا:

كأن على انيابها من رضابها	سبيئا نفى الصفراء عنها ايامها
بماذية جادت لها زرجونة	معتقة صهباء صاف مدامها
إلى منذ ماتت في رواقيددنها	ثلاثون حولا لا يفض ختامها
بعقب سرى في مزنة رحبية	بقاع حتى يوم اجلى غمامها[131]

وقوله في وصف ريق المحبوبة:

كأن معتقة في الدن مغلقة	صهباء مصعقة من راني ردم
شيبت بموهبة من راس مرقبة	جرداء مهيبة في حالق شمم
من راس عالية من صوب غادية	في اثر سارية اعقاب محتدم
خالط طعم ثناياها وريقتها	إذا يكون توالي النجم كالنظم[132]

تتبين من الأبيات السابقة قدرة الشاعر وعنايته في وصف الخمر ونوعها فهي (معتقة في الدن، صهباء، مصعقة...).

ويبدو لي ما كان هذا الاهتمام يتم إلا عن قدرة الفنان وعنايته في رسم الصورة بدقة متناهية ولا يقصد غير المتعة التي يجدها في التعبير عما في نفسه

---

130 شرح أشعار الهذليين: 951.

131 المصدر نفسه: 954.

132 شرح أشعار الهذليين: 969. الراني: الشديد. مصعقة: يصعق صاحبها إذا شربها. موهبة: غدير. محتدم: يحتدم السيل كما تحتدم النار.

من إرهاصات وهواجس داخلية مرتبطة بإرادته في إيصال طيب رضاب المحبوبة بطريقة فنية خالصة، وليس المراد معاقرة الخمر ووصفها عشقا لها كما نراه عند أصحاب شعر الخمريات، بدليل انه يطلب الدقة ذاتها في وصف العسل والسحاب ليشبه بهما ريق المحبوبة، وهذا ما تميز به أبو صخر الهذلي عن الشعراء العذريين، وان كرر بعضهم هذه الصورة الذوقية في جمع ماء السحابة والخمر، لكن لم يكن وصفهم دقيقا هذه الدقة التي لمسناها عند أبي صخر الهذلي، من ذلك قول جميل في وصفه طيب ريق بثينة، ولا سيما بعد النوم لأنه عادة في هذا الوقت تتغير رائحة الفم، إلا أن ريق بثينة ثابت لا يتغير فهو كالخمرة التي تنبعث منها رائحة المسك، فيقول:

انـــاة كـأن الـريق منهـــا مدامـــة   بعيــد الكرى إذافه المسك ذائف[133]

وان كانت هذه الصورة فيها شيء من الصورة الشمية، فأحيانا نجد صعوبة في إرجاع قسم من الصور إلى حاسة واحدة؛ لأنها من الممكن أن تحسَّ بالذوق أو الشم، وهذا يعود إلى إحساس المتلقي في مثل هذه الصور، فانا أجدها أقرب إلى الصورية الشمية؛ لان الشاعر أراد طيب الرائحة منها.

وتأكيد الشاعر العذري تشبيه طيب ريق المحبوبة بالخمر[134] الممزوج بماء السحابة أحياناً[135]، نراه واضحا عند اغلبهم، وقد يلجأ إلى حلاوة العسل لتشبيه ريقها أو حديثها[136]، المخلوط ـ أحياناً ـ بماء المزنة الصافي [137].

ومازال تكراره لهذه الصورة الذوقية المستمدة من الخمر والماء الصافي، فنجد كثير عزة يشبه ريق المحبوبة بأجود أنواع الخمور (قرقف من اذرعات) فهي صافية كصفاء الماء الذي يكون بين صخرتين في الجبل (ماء مفصل)، إذ إن ماء المفاصل يكون في غاية الصفاء فيقول:

---

133 ديوانه: 128، اناة: فيها فتور عند القيام، ذافه: خلطه.

134 ينظر:ديوان مجنون ليلى: 128، وقيس ولبنى: 87، وديوان جميل بثينة: 149.

135 ينظر: ديوان كثير عزة: 119، 120.

136 ينظر: ديوان جميل بثينة: 173، وشرح اشعار الهذليين: 926.

137 ينظر: ديوان كثير عزة: 388، وديوان جميل بثينة: 37، 157، 209.

ومـا قـرقف من اذرعـات كانهـا	إذا سـكبت من دنـها مـاء مفصـل
يُصَـبُّ على نـاجودهـا ماء بـارق	وعـاه صفـا في راس عنقـاء عيطـل
باطيـب من فيها لمن ذاق طعمه	وقدلاح ضوء النجم اوكاد ينجلي[138]

وعادة ما يؤكد الشاعر العذري على الوقت الذي يكون فيه ريق المحبوبة طيبا وذا رائحة ذكية وهو، وقت ما بعد النوم[139]، إذ يتكرر تركيزه على هذا الوقت تمييزا للمحبوبة عن غيرها من النساء؛ لأنه الوقت الذي تتغير فيه رائحة الأفواه، وهذا ما نراه في قول كثير عزة الذي يجمع بين العسل والخمر الحمراء التي كانت شائعة ومتميزة منذ العصر الجاهلي[140]، ثم مزجها بماء السحابة الصافي، فيقول:

كَـأنّ عَلى أنيابِهـــا بَعدَ رَقـدَةٍ	إذا اِنتَبَهَـت وَهنـاً لِـمَن يَستَنيمُهـا
مُجـاجَةُ نَحـلٍ في أبـاريـقِ صَفقَةٍ	بِصَهبـاءَ يَجـري في العِظامِ هَميمُها
رَكودُ الحُمَيّا وَردَةُ اللَّـونِ شـابَها	بِمــاءِ الـغَوادي غَيرَ رَنـقٍ مُديمُها[141]

ويبدو لي أن هذه الصفات والتشبيهات التي أضفاها الشاعر العذري على ريق المحبوبة هي صفات معروفة عند الشعراء الجاهليين[142]، إلا أن الشعراء العذريين قد تفاوتوا في تعاملهم مع هذه الصورة، معتمدين في بعض الأحيان على دقة التفصيلات، أو رسمها بنسغ جديد يتلاءم وروح العصر الذي عاشوا فيه، وإسباغ ثقافتهم الذاتية وثقافة عصرهم عليها، وقد أبدع بعضهم في ذلك، إذ لمسنا الأناة والروية في هذا الوصف، ورأينا مدى عنايتهم بتحقيق الصورة تحقيقا كاملا بتناول أجزائها بالتفصيل ولا يدعها حتى تستوفي شكلها وتتجلى معالمها كلها.

---

138 ديوانه: 290، 291.
139 ينظر: المصدر نفسه: 273.
140 ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 501.
141 ديوانه: 145، الحميا: سورة الخمر
142 ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 51، هناك جرد لاسماء الشعراء الجاهليين الذين شبهوا ريق المحبوبة بالخمر.

ولا تختلف ليلى الاخيلية عن شعراء الغزل العذري في جمعها العسل والخمر في مدح توبة بن الحمير، وهذا يؤكد بطبيعة الحال أن الخمر عند الشاعر العذري هي طريقة فنية لا غير، فتصف ليلى من أحبته بطيب الأخلاق والكرم وما شابه من تشبيهها إياه بالعسل الممزوج بالخمر، فتقول:

هُوَ الذوْبُ بَل آرْيُ الخلايا شَبِيهُهُ بِدِرْيَاقَةٍ مِنْ خَمْرِ بَيْسانَ قَرْقَفِ[143]

ولا يكتفي الشاعر العذري بهذا الوصف الجمالي للريق، وانما يتخطاه إلى المؤثرات التي يحدثها فيه وفي الآخرين، من ذلك قول أبي صخر الهذلي الذي سيشفى من مرضه لو سقي من ريقها:

ولو آنني اسقى على سقمي بلمى عوارضها شفى سقمي[144]

بل أنها تحيي الموتى لو شربوا ريقها، فيقول مجنون ليلى:

مفلجة الانياب لو إن ريقها يداوى به الموتى لقاموا من القبر[145]

فريقها العذب لو نزل منه شيء يسير في البحر على اتساعه وعمقه لتحول من مالح إلى عذب[146]، ومهما يكن من أمر فان ريقها يتمناه حتى لو خلط بالسم القوي المفعول وتسبب بموته، فيقول مجنون ليلى:

فلو خلط السم الزعاف بريقها تمصصت منه نهلة ورويت[147]

ولا ينسى الشاعر العذري ما انماز به غزله من عفة وطهر في خضم هذه الاوصاف وكثرتها لريق المحبوبة، لذا يؤكد أن ما ناله من رضاب المحبوبة لم يكن إلا بالنظر أو في المنام أو هي امنية يتمناها غير ممكنة الحصول، ومن ذلك ما ذاقه نصيب بن رباح بالنظر، بقوله:

---

143 ديوانها: 90.
144 شرح اشعار الهذليين: 974.
145 ديوانه: 122.
146 ينظر: ديوان جميل بثينة: 36.
147 ديوانه: 68.

كأن على أنيابها الخمر شابها ... بماء الندى من آخر الليل غابق

وما ذقته إلا بعيني تفرسا ... كما شيم من اعلى السحابة بارق[148]

ومثله أبو صخر الهذلي الذي لم يذقه إلا في المنام بقوله:

فبات شرابي في المنام مع المنى ... غريض اللمى يشفي جوى الحزن اشنب[149]

ويشبهه ما تمناه بقوله:

فبت افرشها كفي وتعقبني ... عذبا نقاخا غريضا غير إعداد

تجلو الشمال قذاه صبح سارية ... في رهلق زلق من فود اطواد

إن المنى بعدما استيقظت وانصرفت ... ودارها بين مبعوق واجتاد

كما تمنى حميا الكاس شاربها ... لم يقض منها طلاة بعد انفاد[150]

ويقول جميل بثينة متمنيا:

فيا ليت شعري هل ابيتن ليلة ... كليلتنا حتى يرى ساطع الفجر

تجود علينا بالحديث، وتارة ... تجود علينا بالرضاب من الثغر

فليت الهي قد قضى ذاك مرة ... فيعلم ربي عند ذلك ما شكري[151]

وتخطى الشاعر العذري الأوصاف وتشبيه المحسوسات بالمحسوسات باستعماله الصورة الذوقية للتعبير عما يعانيه من آلام الحب ولوعات الفراق، فاستطاع أن يثبت موقفا معنويا وقربه إلى المتلقي بحاسة الذوق[152]، من ذلك وصفه الوداع بأنه أمر من الصبر، وأقسى تأثيرا من دم الحيات، كقول مجنون ليلى:

---

148 شعر نصيب بن رباح: 108، شام البرق: نظر إليه وتطلع نحوه ببصره

149 شرح اشعار الهذليين: 936.

150 شرح اشعار الهذليين:941، نقاخ: عذب صاف، سارية: سحابة، زهلق: املس، فود: جانب، طلاه: لذته.

151 ديوانه: 103.

152 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 39.

فودعتها والنار تقدح في الحشا وتوديعها عندي أمر من الصبر
ورحت كاني يوم راحت جمالهم سقيت دم الحيات حين انقضى عمري[153]

ويتبين ربط الشاعر العذري الحالة المعنوية بالمحسوسات من جعله الحب مر المذاق، والوعد طعمه كالشهد[154]، ويجد الصبر مرا في قوله:

ساصبر للمقدور يا أم مالك واعلم إن الصبر مر المذائق[155]

وتظهر معاناته من الحزن والتحسر من شربه السم والعلقم معا، فهو يتجرع الألم كما يتجرع شرب السم ومرارة الحنظل الشديدة، فيقول:

أنا التاحل المهموم والقائم الذي اراعي الثريا والخليون نوم
اظل بحزن دائم وتحسر واشرب كاسا فيه سم وعلقم[156]

ويؤكد نصيب بن رباح شقاوة المحب وان وجد الهوى حلو المذاق؛ لأنه سيعاني من الشوق والفراق، وتراه باكيا عند التنائي وعند التلاقي، فيقول:

وما في الأرض اشقى من محب وان وجد الهوى حلو المذاق[157]

ويستمد الشاعر العذري من (السم) في صورته الذوقية دلالات تعبيرية عن انفعالاته وآلامه، فهو يرى في استعماله (السم) موصلا جيدا لما يعانيه[158]، لذا نراه يركز عليه، مكررا هذا الاستعمال للوصول إلى الأثر المطلوب في المتلقي ليشعره مدى تحمله آلام الشوق والفراق وما شابه، كما يتجلى هذا عند قيس بن ذريح الذي يرى في مصيبات الدهر كلها أمراً هيناً إلا الفراق فهو يميته كما يموت شارب اللبن المسموم بوجع وألم، فيقول:

---

153 المصدر نفسه: 119.
154 ينظر: المصدر نفسه: 166.
155 المصدر نفسه: 166.
156 المصدر نفسه: 187.
157 شعر نصيب بن رباح: 111.
158 ينظر: ديوان جميل بثينة: 95.

وكل ملمات الزمـان وجدتهـا سوى فرقة الاحباب هينة الخطب

إذا افتلتت منك النـوى ذامودة حبيبا بتصداع من بين ذي شغب

إذا قتك مر العيش اومت حسرة كما مات مسقي الضياح على الب[159]

ويسبب له الفراق حالة من الضيق في عيشه الذي يصبح لالذة به وكأنه عصارة ماء الحنظل المتفلق[160]، ولقوة تأثير الفراق عليه يبدو وكأنه مسموم بسم حية لم يعرق أي لم يتعاف منه[161].

ويوضح الشاعر العذري نوعية السم الذي يأتي في الصورة الذوقية، فمثلا مجنون ليلى يختار سم الزعاف الذي يقتل من ساعته، فيقول:

وان أحـق النـاس منـي تحيـة وشـوقـا لـه من لو تشـاء شـقاني

ومن قادني للموت حتى إذا صفت مشـاربه سـم الزعاف سقانـي[162]

ويتمنى جميل بثينة لنفسه سم دويبة الذرارح، وهي دويبة أعظم من الذباب شيئا، وسمها من السموم القاتلة[163]، فأراد أن يخلط له هذا السم لأنه يقتل سريعا، فيقول:

إلا ليتني قبل الذي قلت شيب لي من المذعف القاضي سمام الذرارح[164]

وينتقي سما ذا مفعول قوي وسريع، وهو السم الذي يصنعه المولى الاسود الذي لا يبين لسانه عند التكلم بالعربية، فيتمناه للوشاة، بقوله:

فليت وشــاة الناس بيني وبينها يذوف لهم سما طماطم سـود[165]

---

159 قيس ولبنى: 66 - 67، افتلتت: اخذت في سرعة، الضياح: اللبن الخاثر يصب فيه الماء، الب: مخلوطا بالسم.

160 ينظر: قيس ولبنى: 133.

161 ينظر: المصدر نفسه: 132.

162 ديوانه: 212.

163 ينظر: لسان العرب: مادة ذرح.

164 ديوانه: 54، وينظر: ديوان كثير عزة: 527.

165 ديوانه: 64.

وترتبط الصورة الذوقية عند الشاعر العذري بمعاناته النفسية وموضوعاته الذاتية من فراق واشتياق وحرمان.... ويبدو ذلك جليا عند اغلبهم، فمنهم من لايهنأ بعد المحبوبة بعيش، ولا يجد لذة لمشرب، وكأن شرابه من السمال (الماء القليل الباقي) المكدر[166]، ومنهم من يشبه عشقه لمحبوبته بعشق الظمآن للماء البارد[167]، أو كما يتمناه الصائم[168]، ويستعمل بعضهم الخمر استعمالا معنويا للتعبير عن انفعالاته النفسية ولوعاته الشعورية، فقد يتداوى من ليلى بليلى كما يتداوى شارب الخمر بالخمر[169]، أو يبين شغفه بالمحبوبة كشغف المخمور بالخمر[170].

وتبقى هذا الدلالات التعبيرية موصولة بالصورة الذوقية، ولا سيما ما كان يمثل التجربة الشعورية للشاعر العذري[171].

رابعاً: الصورة الشمية:

ومثلما كان للصورة البصرية مكانتها في تشكيل مثيرات حسية في الصورة الشعرية العذرية، التي يتفاوت تأثيرها في الناس، كان لابد من استحضار صفات حسية أخرى إلى جانبها، منها الصورة السمعية والذوقية والشمية، لذا نرى الشاعر العذري قد ارتكز على الصورة الشمية ارتكازه على ما سبق من صور حسية أخرى، إذ أدرك أن الصورة الحسية هي ليست دائما بطبيعة الحال مقتصرة على الرؤية وإنما أراد أن يتعدى هذه القيود، فتكون صورته منفتحة على فضاءات حسية أخرى، كانت الصورة الشمية واحدة منها، ((لان العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها أو

---

166 ينظر: ديوان جميل بثينة: 150.

167 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 49.

168 ينظر: المصدر نفسه: 185.

169 ينظر: المصدر نفسه: 122.

170 ينظر: ديوان جميل بثينة: 102

171 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 173، 201، 205، وقيس ولبنى: 130، وديوان جميل بثينة: 158، 223، وديوان كثير عزة: 186.

مجرد الصفات الحسية الأخرى المترجمة إلى مرئيات، وانما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات، سواء اكانت مرئية أم غير مرئية))[172].

وليست الألوان والأشكال وغيرها التي اعتمدها الشاعر في صورته البصرية وحدها هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر حتى وان كانت في بعض الاحيان من الاساسيات التي دارت في ذهنه التصويري، لكن هناك الطعم والرائحة واللمس الذين يمكن لهم أن يتداخلوا مع الشكل واللون في الصورة الشعرية[173]؛ لهذا يمكن للرؤية أو الفكرة أن تكتسي برداء الشمولية إذا ما قامت على التعانق الصحيح بين اختيار الشاعر والعنصر الحسي الذي يمثل فلسفته الصورية الناقلة لأفكاره، وهنا تبرز الصفة الذاتية للشاعر هي الأكثر ملاءمة للغزل العذري بوصفة تعبيرا عن حالة فردية يعانيها الشاعر، تترجم إلى واقع جديد يمكن أن يتفاوت فيه الشعراء العذريين، فلم تكن الصورة الشمية ببعيدة عن هذا الواقع، إذ كانت لها أهميتها في التشكيل الشعري العذري، وأول ما يصادفنا من استعمالاتها وصف طيب المحبوبة، فقد عرفت المرأة العربية أنواعا مختلفة من الطيب منذ العصر الجاهلي[174]، وأكثرت من استعمالها لهذه العطور في العصر الأموي، ولا سيما المنعمات والمترفات من النساء اللواتي ظهر عليهن تغير الظروف التي احاطت بالمجتمع الاموي من غنى وترف.... الخ مما لحق جماعات غير قليلة في هذا العصر، إذ احب الشاعر العذري هذه الصفة الحسية في محبوبته؛ لأنها تمده بدلالات تعبيرية فهي فضلا عن كونها تتخذ للزينة والتجميل فأنها تعبر عن ترف المحبوبة وحياة التنعّم التي كانت تحياها، ومن العطور التي كانت تستخدمها محبوبات هؤلاء الشعراء (المسك)، وهو من الطيب فارسي معرب، كانت العرب تسميه المشموم، ومسك البتر: نبت أطيب من الخزامى ونباتها نبات القعفاء، ولها زهرة مثل زهرة المرو، وهو أيضا نبات مثل العسلج سواء[175]،

---

172 الشعر العربي المعاصر: 130.

173 ينظر: المصدر نفسه: 130.

174 ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 57، هناك جرد لا سماء الشعراء الجاهليين الذين تغزلوا بطيب المرأة.

175 ينظر: لسان العرب: مادة (مسك).

ومنه ما يؤخذ من الحيوان ((واجود المسك واطيبه ما خرج من الظباء بعد بلوغه النهاية في النضج))[176]، وقد جاء في التنزيل العزيز قوله سبحانه وتعالى ((خِتَامُهُ مِسْكٌ وَفِي ذَٰلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ))[177]، فأكثر الشعراء العذريون من ذكره، من ذلك قول جميل بثينة:

يـصفق بالمسـك الـذكي رضـابـه   إذا النجم من بعد الهدوء تصوبا[178]

وقوله:

كـأنّ فتيت المسـك خالط نشرها   تغـل بـه اردانهـا والمرافـق[179]

وقوله أيضا:

الا ليـت شِعري هَل أبيتنّ ليلـة   بابطـح فيّـاح بأسـفله نـخـل

يفـوح علينـا المسـك منـه وإنمـا   به المسك إن جرت به ذيلها جمل[180]

ولهذا فان المسك واضح في الغزل العذري[181].

وقد اظهر الشاعر العذري عشق المرأة ولا سيما المترفه للمسك، الذي قد تمزجه بأنواع أخرى من الطيب، من ذلك قول جميل بثينة:

كـأنّ خـزامى عالـج فـي ثيـابهـا   بعيد الكرى، اوفأر مسك تذبّحُ

....

وبالمسك تأتيك الجنوب إذا جرت   لك الخيـر آم ريا بثينـة تنفـح[182]

وقول مجنون ليلى:

رضاب كريح المسك يجلو متونه   من الضرو أو فرخ البشام قصيب[183]

---

176 المعتمد في الأدوية المفردة: 457.
177 المطففين: 26.
178 ديوانه: 37.
179 المصدر نفسه: 143.
180 ديوانه: 157.
181 ينظر: شرح أشعار الهذليين: 937.
182 ديوانه: 45.

وقوله أيضا:

كأن قرنفل وسحيق مسك | وصوب الغاديات شملن فاها[184]

والقرنفل، شجر هندي ليس من نبات ارض العرب طيب الرائحة[185] وقد تخلط المحبوبة المسك بالزعفران ثم تدلكه في الماء ليذوب[186]، ويخصص نوع المسك المذاب في الماء، كقول كثير عزة:

فما روضة بالحزن طيبة الثرى | يمجُّ الندى جثجاثها وعرارها

بمنخرق من بطن واد كأنما | تلاقت به عطارة وتجارها

أفيدَ عليها المسك حتى كأنها | لطيمةُ داري تفتّق فارها

بأطيب من اردان عزة موهنا | وقد أو قدت بالمندل الرطب نارها[187]

ومن الطبيعي أن يسرف الشاعر في هذا الوصف التصويري اعتماداً على الاختيار الموفق للصورة الشمية؛ لأنه أراد أن يدل على ترف محبوبته ونعيمها الذي تعيش فيه مطيبة بأجود أنواع الطيب، مما يؤدي إلى إقناع المتلقي والتأثير فيه، فيتيح للشاعر فرصة فنية يمكن أن ينماز بها لاستعماله المبدع للنشاط الخيالي الشعري الذي يستوعب فيه الإحساس الجمالي ومتعة الإنفعال معه.

ويمزج قيس بن ذريح بين رائحة المسك والعنبر، والعنبر طيب معروف، وقيل: هو الزعفران: وقيل الورس وقيل: سمي بالعنبر لأنه يتخذ من جلد سمكة بحرية

183 ديوانه: 51.

184 المصدر نفسه: 222.

185 ينظر: لسان العرب: مادة (قرنفل).

186 ينظر: ديوان كثير عزة: 195.

187 ديوانه: 429 - 430، الحزن الموضع الغليظ، والعرب تفضل روضة الحزن على روضة السهل، الجثجاث والعرار: نوعان من النبات طيبا الرائحة، منخرق: متسع، يريد موضعا تذيع فيه هذه الرائحة، افيد: دق ونشر، اللطيمة: المسك، الداري: المنسوب إلى فرضة دارين وهي الموضع الذي يرد إليه المسك على ساحل الخليج، تفتق: ذاع وانتشر، فارة المسك: نافجته، يقول بعضهم: فارة المسك تكون بناحية تبت يصيدها الصياد فيعصب سرتها بعصاب شديد وسرتها مدلاة، فيجتمع فيها دمها ثم تذبح فإذا سكنت قوّر السرة المعصبة ثم دفنها في الشعير حتى يستحيل الدم الجامد مسكا ذكيا، موهنا: بعد هدوء من الليل، المندل: العود.

يقال لها العنبر[188]، وذكر القلقشندي أنه ينبع من صخور وعيون في الأرض فيجتمع في البحر، فإذا تكاثف طفا على الماء وقطعته الريح وامواج البحر إلى قطع صغيرة وكبيرة[189]، يعرفه العرب منذ العصر الجاهلي[190]، وهو من العطور النفيسة[191]، قال قيس:

كأن هبوب الريح من نحو ارضكم   يثير فتات المسك والعنبر الندا [192]

ويذكر العنبر كثير عزة في قوله:

تـأرّج الـحي إذ مـرت بظعنهـم   ليلى ونـمّ عليهـا العنبر العَبِق[193]

وفي قول جميل بثينة يظهر نوع آخر من المسك وهو المسك الاسود مع العنبر الذي بلون الورد:

تـأرج المســك الأحـم ثيـابهـا   إذا عـرقت فيها وبالعنبر الوَرْدِ[194]

ويبين مجنون ليلى شعر المحبوبة المطيب بندى الريحان والعنبر الورد في قوله:

إذا حرك المدرى ضفائرها العلا   مججن ندى الريحان والعنبر الوردا[195]

والريحان هو أطراف كل بقلة طيبة الريح إذا خرج عليها اوائل النور، وهو كل نبت طيب الريح من أنواع المشموم[196]، والريحان كان يمثل عند عرب ما قبل الإسلام ما يمثله (الغار) عند الغربيين، يحّيا به الأبطال عند عرب ما قبل الإسلام كما يحيّي الغربيون أبطالهم فيكلّلون هاماتهم بالغار[197].

---

188 ينظر: لسان العرب: مادة عنبر.
189 ينظر: صبح الأعشى: 117/2.
190 ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 57.
191 ينظر: المعتمد في الأدوية المفردة: 311.
192 قيس ولبنى: 83، الند: العود الذي يتبخر به.
193 ديوانه: 467، تأرج: تضوع وانتشرت فيه الرائحة الذكية.
194 ديوانه: 75 وينظر المصدر نفسة: 107، 109.
195 ديوانه: 94.
196 ينظر: لسان العرب: مادة (روح)
197 ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 86.

ويبدو أن مزج أنواع مختلفة من العطور ظاهرة في الغزل العذري، يحرص الشاعر على إظهارها، ربما السبب هو ما ذكرناه آنفا يريد به الشاعر أن يشير إلى ترف المحبوبة، فضلا عما تتمتع به من أسباب التزين والتجميل لتظهر بأبهى صورة رسمها لها أي تتكامل صورة المثال عنده والمرسومة في ذهنه والتي أرادها في نفسه، من ذلك قول الصمة القشيري الذي خلط ريح المسك والعنبر والخزامى:

إذا ما أتتنا الريح من نحو ارضكم   أتتنا بريّا كم فطاب هبوبها

أتتنا بريح المسك خالط عنبرا   وريح الخزامى باكرتها جنوبها[198]

وهناك عطور أخرى يستمد الشاعر العذري منها صورته الشمية منها: نبات الخزامى[199]، والعبير[200] ((والعبير: هو اخلاط من الطيب وقيل: هو الزعفران))[201]، والأقحوان[202]، والبشام[203]، والحنوة[204] وهي ريحان صغير شديد الخضرة طيب الريح وزهرته صفراء ليست بضخمة[205]، علما انه لم يستعمل هذه النباتات إلا قليلا،إذ اتكأ على رائحة المسك فذكر انواعا متعددة منه[206]، ولم يكتف بنوع واحد.

خامساً: الصورة اللمسية

لم تكن حاسة اللمس بمنأى عن استعمالات الشاعر العذري، فقد أو كل إليها مهمة استكمال جمالية المحبوبة، أو المرأة المثال التي صنعها خياله، فأمدت صوره الشعرية بمنفذ جمالي آخر، فاتكأ على الصورة اللمسية في تشكيلة الشعري للتلويح منها إلى مدلولين: الأول مادي (حسي) هو استكمال معاني الأنوثة والجمال عند المحبوبة، والثاني معنوي هو الإشارة إلى الحياة الرغيدة التي كانت

---

198 الأغاني: 6/ 6 - 7.
199 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 90، 173.
200 ينظر: ديوان كثير عزة: 467.
201 اللسان: مادة (عبر).
202 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 90، وديوان جميل بثينة: 22، 34.
203 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 51، وديوان جميل بثينة: 34.
204 ينظر، وديوان جميل بثينة: 158.
205 ينظر: لسان العرب: مادة (حنا).
206 ينظر: ديوان كثير عزة: 195، وديوان جميل بثينة: 45، 75.

تحياها محبوبته وترف العيش الذي تتمتع به، إذ دلّ على ذلك بنعومة جلدها، فقد أشار الشعراء العذريون إلى أنها تتحسس لفرط نعومتها من أي شيء مهما كان صغيراً (كالذر) الذي لو مشى على جلدها لترك ندوبا[207]، ويبالغ في شدة نعومتها أنها تتأثر بالماء إذا اغتسلت به فيخدش جلدها[208].

وما نميل إليه هو أن هذا الإغراق والمبالغة في المعنى يبعده بعض الشيء عن قبول المتلقي والتأثر به، ويعوق الاقتراب من الذوق العام، ولا يخلق أو يحقق توافقا مطلوبا بين الفكرة أو الرؤية وإيصال الصورة، من ذلك قول مجنون ليلى:

يُدمي الحرير جلودهن وإنما   يكسين من حُلل الحرير رقاقها[209]

فمن غير (المقبول بل المعقول) المعنى الذي أوصله قيس بن ذريح في إثقال لبس الحرير للمحبوبة، فهذا يظهر العلة في محبوبته وليس في الحرير، إذ يقول:

يثقلها لبس الحرير للينها   وتشكو إلى جاراتها ثقل العقد

وارحم خدّيها إذ ما لحظتها   حِذاراً للحظي أن يؤثر في الخد[210]

لكن لا بأس أن يشبه نعومة بنان كفها بالحرير، فهذا مقبول ويؤدي المعنى المطلوب في إيصال النعومة إلى ذهن المتلقي، إذ يقول مجنون ليلى في وصف نعومة أطرافها المخضبة[211]:

أشارت بموشوم كأن بنانه   من اللين هداب الدمقس المهذب[212]

وقد يكون الغلو والإغراق في المعنى مقبولا إذا ما أدى الفكرة بشكل لا يسيء إلى النشاط التخييلي للشاعر من خلال حسن الاستعمال اللغوي وفهمه، من ذلك قول أبي صخر الهذلي:

---

207 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 101، وديوان جميل بثينة: 145، 172، وشرح اشعار الهذليين: 954.
208 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 91.
209 ديوانه: 167.
210 قيس ولبنى: 83.
211 ينظر: ديوان جميل بثينة: 42.
212 ديوانه: 65.

تكـاد يدي تندى إذا ما مسـستها وتنبت في أطرافها الورق الخضر[213]

والذي قرب المعنى إلى الإقناع هو استعماله الدقيق والمناسب لكلمة (تكاد) ((واحسن الاغراق ما نطق فيه الشاعر أو المتكلم بكاد أو ما شاكلها، نحو كأنَّ ولولا))[214]، وقد أحسن أبو صخر الهذلي في إيصال المعنى المطلوب وتمكن منه، فهو يريد أن ملامسة المحبوبة تدر عليه بالخير والنماء والعطاء فيعود الأمل له من جديد، فإنبات الورق الخضر تعني الحياة الجديدة المعطاء المليئة بالأمل، ومن المبالغة والغلو الحسن قول مجنون ليلى:

ولو مسـحت بالكف أعمى لأذهبت عماه وشـيكاً ثم عاد بلا عمى[215]

وهكذا يتبين ما للصورة اللمسية من أهمية عند الشاعر العذري؛ لأنها تمده بدلالات مختلفة ومتنوعة، فهي لم تقتصر على بيان جمال المحبوبة ونعومتها[216] مثل نعومة الطفل فحسب لأنها منعمة ومخدومة، بل تعدت ذلك إلى مدلولات أخر،من ذلك وصف كثير لنوال عزة بقلته والتنائي والهجر الذي يتخلل هذا العطاء، فشبهه بالمتخوف الذي يحاول مس ظهر الحية، فيقول:

تنيـل قـليلاً في تنـاء وهـجرة كما مس ظهر الحية المتخوف[217]

ويبالغ في تأثير عزة على الميت الذي ما أن تمسه حتى تعود له الحياة من جديد، فيقول:

والميـت ينـشر أن تمـس عظامـه مـسا ويَخْـلُدُ أن يـراك خـلودا[218]

---

213 شرح أشعار الهذليين: 957.

214 العمدة: 2/ 64.

215 ديوانه: 202.

216 ينظر: ديوان كثير عزة: 110، 433،وديوان جميل بثينة: 172، وشرح أشعار الهذليين: 925، 951، 969.

217 ديوانه: 481.

218 المصدر نفسه: 442.

وتذكر ديار الأحبة بمس تراب هذه الديار يثير في الشاعر ألم الذكرى والاشتياق، وتعلقه بهذا التراب لأنه يحمل أثر من وطيء التراب، فيقول قيس بن ذريح:

امسُّ تراب ارضك يالبينى ولولا انت لم امسس ترابا[219]

ومثله كثير عزة الذي يرحب بمس التراب لأنه مس جلد محبوبته، فيقول:

ومَسّا ترابا كان قد مس جلدها وبيتا وظلا حيث باتت وظلت[220]

ويقسم جميل أنه لو مسه غير جلد بثينة لأصابه مرض الشرى وهو بثور صغار حمر حكاكة تحدث دفعة واحدة غالبا وتشتد ليلا[221] وهذا دليل تمسكه ببثينة التي لا يرضى بغيرها بديلا، فيقول:

حلفت يمينا يا بثينة صادقا فان كنت فيها كاذبا فعميت

إذا كان جلد غير جلدك مسني وباشرني دون الشعار شَرِيتُ[222]

وقد يجمع الشاعر العذري أكثر من حاسة في صوره الشعرية، أما ببثها في أبيات متعددة أو بسبكها في بيت واحدة كما في قول جميل بثينة:

من البيض معطار كأن حديثها صبابة شهد ذاب من ضَرب النحل[223]

والحقيقة أن تكثيف الحواس في هذه الصورة واضح من دون شك فهو قد دمج الصورة اللونية البصرية (من البيض) مع الشمية (معطار)، والسمعية (كأن حديثها)، والذوقية (صبابة شهد)، فأتت عملية تآزر الحواس مع بعضها متناسقة ومتلائمة أوصلت الشاعر إلى النشاط التصويري الذي كثف فيه عدة دلالات اتضحت من خلال هذا البيت، فقراءته دلت على معان حسية جمالية للمحبوبة

219 قيس ولبنى: 68.
220 ديوانه: 95.
221 مرض حساسية الجلد.
222 ديوانه: 38، الشعار: ما يلي شعر الجسد من لباس، وينظر: المصدر نفسه: 193.
223 ديوانه: 173.

ومعنوية في الوقت ذاته، فهي جميلة بيضاء كثيرة الاستخدام للعطور، والمعنوية أن حديثها لا يمل بل له متعه ولذة كاللذة المتحققة من العسل الأبيض.

وربما كان سبب تعلق الشاعر العذري بصفة المزج أو الخلط بين الأشياء، كمزجه العسل والخمر وماء السحابة في تشبيه ريق المحبوبة، أو خلطه أنواعا متعددة من العطور في وصف طيب المحبوبة، فضلا عن تآزر الحواس في تشكيله الشعري، النفسية القلقة التي إماز بها الشاعر العذري،فهو يريد إيصال ما تنتابه من مشاعر وأحاسيس تراكمت في دواخله النفسية، فلا يجد إلا التكثيف الصوري متنفسا له، والملاحظ أن هذا الأمر (العملية المزجية) مرتبط بالمحبوبة ارتباطاً مباشراً في أغلب الأحيان، فالشاعر العذري أراد أن يبيّن جمالية المرأة المثال التي اختارها في ذهنه وانعكست صورتها على شعره؛ لكي يوافقه الآخرون على صحة اختياره، ومن ثم تبرير ما أصابه من لواعج الحب، وأنات الاشتياق، وآلام الفراق، ولإعطائه الحق في ذلك.

ويختزل قيس بن ذريح تجربته الشعورية أو العاطفية بعد طلاقه لبنى، بقوله:

كأني أرى الناس المحبين بعدها عصارة ماء الحنظل المتفلق
فتنكر عيني بعدها كل منظر ويكره سمعي بعدها كل منطق[224]

فعبر عن عدة حالات شعورية في هذين البيتين عن الوفاء للمحبوبة وثباته على حبه، واليأس الذي يبديه في استعماله (تنكر عينى، يكره سمعي)، والألم والبكاء في (عصارة ماء الحنظل المتفلق)، وإنما خصّ الحنظل لأنه شديد المرارة[225]؛ ولأنه يسبب في سيل الدموع من العين[226]، وبمجرد شم رائحة الحنظل المتفلق فانه يزيد من إنزال دموع العين من دون السيطرة عليها وهو بذلك أشد من

224 قيس ولبنى: 133.
225 ينظر: المعتمد في الأدوية المفردة: 103.
226 ينظر: ديوان امرئ القيس: 9.

تأثير البصل على العين[227]، إذ سانده في إيصال هذه الانفعالات النفسية تضافر الحواس في صورته الشعرية، فقد جمع بين الصورة البصرية (تنكر عيني)، السمعية (يكره سمعي)، والذوقية (عصارة ماء)، والشمية (الحنظل المتفلق)، وقد أثار (تراسل الحواس) تداعيات جمالية باستعماله الرؤية مع (عصارة ماء الحنظل) فخلع حاسة البصر على حاسة الذوق أو الشم.

وفضلا عن احتواء (تآزر الحواس) للتجربة الشعورية للشاعر العذري، فهي تعد وسيلة فنية من وسائل إيصال جمالية المحبوبة[228]، من ذلك قول كثير عزة:

هجان اللون واضحة المحيا	قطيع الصوت انسة كسول
وتبسم عن اغر له غروب	فرات الريق ليس به فلول
كأن صبيب غادية بلصب	تشج به شامية شمول
على فيها إذا الجوزاء كانت	محلقة واردفها رعيل[229]

إذ جمع بين الصورة البصرية (هجان اللون واضحة المحيا)، والسمعية (قطيع الصوت)، والذوقية (فرات الريق)، والشمية (شمول على فيها إذ الجوزاء....).

ب. الصورة الذهنية:

لا يمكننا إغفال جانب مهم آخر من جوانب الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري، وهو جانب الصورة الذهنية أو العقلية ومالها من أثر فاعل في إظهار قدرة الشاعر العذري الذهنية والثقافية وميله إلى العقل المجرد في إبراز بعض صوره مما يحدث ذلك تفاوتا في العملية الإبداعية بين الشعراء العذريين، ويظهر الخيال بشكله المركز والخلّاق لمثل هذه الصور، ((وموضوع خلق الصورة من أي شيء، يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر أولا، وعلى المدى الذي

227 ينظر: المعتمد في الادوية المفردة: 104.

228 ينظر: ديوان جميل بثينة: 36، 37، 58، 75، وشرح أشعار الهذليين: 925، 926، 950، 951، 968، 969، وديوان مجنون ليلى: 111، 112، 193، 202، 251، وديوان كثير عزة: 186، 467، 481.

229 ديوانه: 119 -120.

استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد))[230] أو ذاك ((إن الشاعر يستطيع أن يخلق صورة من أي شيء، شرط أن تكون استجابته الخيالية لهذا الشيء قوية، بما فيه الكفاية))[231].

وهذا لا يعني بطبيعة الحال أننا نلغي الخيال عن الصورة الحسية ولكن إذا ما قورنت مع العقلية أو الذهنية نجد أن النسبة تكون متفاوتة لصالح الصورة الذهنية من حيث اعتماد الأخيرة عليه اعتمادا يكاد يكون شبه كامل.

وفي الوقت ذاته نحن لا نبعد الصورة العقلية عن الحواس على الرغم من تمسكها بالعقل المجرد، لكن ليس بنسبة سيطرة الحواس على الصورة الحسية.

وربما من الخطأ أن نجري مقارنة عددية إحصائية في أيّمًا أكثر وجودا في الغزل العذري؟ الصورة الحسية أم العقلية. لأننا ندرك طبيعة الموضوعات التي عالجها الشاعر العذري، فقد تناول الجانب الحسي الجمالي للمحبوبة وهذا لا يمكن إيصاله للمتلقي إلا من الحواس، فنحن نتذوق الجمال بحواسنا نراه ونسمعه ونتذوقه ونلمسه، فضلاً عن عنايته بالجانب المعنوي الذي يشمل موضوعات نفسية أثارها من تجربته الشعرية، منها الوفاء للمحبوبة، والفراق، والاشتياق، والألم والبكاء... وهذا يمكن أن يصور من خلال الصورة الذهنية للشاعر، لكن لا بأس إذا ما قلنا إن طبيعة الغزل العذري لا تتحمل القوة الخيالية أو الذهنية والعقلية، فميله إلى ما يناسبه كان حقيقة لا تنكر، فجاءت الصورة الحسية ملائمة لهذه الطبيعة.

ومن الصورة الذهنية قول قيس بن ذريح الذي يصور معاناته ومكابدته لتحمل ألم فراق لبنى وقد أبدع في تحريك مخيلته لصنع صورته:

تكاد بلاد الله يا أم معمر	بما رحبت يوما علي تضيق
تكذبني بالود لبنى وليتها	تكلف مني مثله فتذوق
ولو تعلمين الغيب ايقنت انني	لكم والهدايا المشعرات صديق

---

230 الصورة الشعرية: 102.

231 المصدر نفسه: 103.

تتـوق اليـك النفــس ثم اردهـا　　　حيـاء ومثلـي بالحيـاء حقيــق

اذود ســوام النفــس عنك وماله　　　على أحــد إلا عليــك طريــق[232]

إذ شخّص حالته من صورة ذهنية رائعة عبّر فيها عن فراقه لبنى، وإن هناك جوامع بينهما منها نسيم الجو والليل ووجودهما تحت سماء وارض واحدة، هذا الاشتراك في رؤية الليل والسماء والنجوم إنما هو محاولة من الشاعر للتقليل من وطأة الفراق وحدة تأثيره عليه، فيمني نفسه ويحاول التخفيف عنها، بقوله:

إن تـك لبنى قـد اتى دون قربهـا　　　حجاب منيع وما إليـه سبيـل

فان نسيم الجـو يجمـع بيننـا　　　ونبصر قرن الشمس حين تزول

وارواحنا بالليل في الحي تلتقـي　　　ونعلـم آنـا بالنـهـار نقيـل

وتجمعنا الأرض القرار وفوقنـا　　　سمـاء نرى فيها النجوم تجول

إلى آن يعود الدهر سلما وتنقضي　　　ترات بغاهـا عندنـا وذحـول[233]

وهذا الالتقاء الروحي والرؤية المشتركة تتكرر عند الشاعر العذري[234]، فهو يطلبه وان كان في المنام فتزوره المحبوبة خيالا أو طيفا[235]؛ لأنها بمثابة الترطيب لآلام قد كابدها من لواعج الحب، وتخفيف من همومه النفسية المنبعثة من مسببات معينة مثل الفراق والبعد والحرمان.... الخ.

ولا تبقى الصورة الذهنية بمنأى عن الحسية، فهي ملازمة لها في بعض الأحيان، لا يمكن فصلهما إذ أشار (رتيشاردز) إلى أثر المعطيات الحسية في الصورة فوجد أن نشاط الصورة وقوتها ((ترجع إلى مقدار ما تتميز به الصورة من صفات باعتبارها حدثا عقليا لها علاقة خاصة بالإحساس، فالصورة أثر خلقه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الآن، ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية والانفعالية

---

232 قيس ولبنى: 128، سوام النفس: ما ترك حرا مهملا منها.

233 قيس ولبنى: 140،سلما: مسالما، الترات: جمع ترة، الذحول: جمع ذحل: وكلاهما بمعنى الثأر والحقد.

234 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 215، وديوان جميل بثينة:51، وقيس ولبنى: 105.

235 ينظر: ديوان جميل بثينة: 164، 201، وديوان مجنون ليلى: 229.

إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس))[236]، ومن الواضح هنا أنه قلل من أهمية الجانب الحسي للصورة، لكن ما نظنه أن الصورة الذهنية في الغزل العذري لا يغيب عنها الجانب الحسي، فنقترب بمفهومنا من قول (سي. دي لويس): ((واعتقد انه من الممكن الجدال بان كل صورة حتى أكثرها عاطفية أو عقلية فيها بعض الأثر الحسي))[237].

بدليل ما يرد من صور عقلية عند الشاعر العذري ضمت هذا الأثر الحسي، كقول جميل بثينة.

اقلب طـرفي في السـماء لعلـه يوافق طرفي طرفها حين تنظـر[238]

على الرغم من أن جميل لم يقدم في هذا البيت صورة إلى العين؛ لكنه استعان بالنظر لإيصال صورته الذهنية المتعلقة بالانسجام الروحي بينه وبين بثينة من توافق طرفيهما بالنظر إلى السماء، فيبدو هنا الالتقاء من خلال المشاركة الحسية البصرية.

بل وإننا لنجد أن الامتزاج بين ما هو حسي وذهني يكسب الصورة فاعلية ونشاطاً جمالياً وتصويرياً، مرتبطاً أو موصولاً بالرؤية الابداعية الذاتية للشاعر، كما يتضح هذا في قول مجنون ليلى:

فلـو تـلتقي ارواحنـا بعـد موتنـا ومن دون رمسينا من الأرض منكب

لظل صدى رمـسي وان كنت رمة لصـوت صدى ليلى يهش ويطرب[239]

فقد أكسب مجنون ليلى صورته السمعية المحسوسة بعداً ذهنياً خاصاً، أضفى عليها أو أضاف إليها حيوية أكثر من معناها الحقيقي، ففيها نوع من تحفيز المحسوسات صوب رسم ذهني مطبوع بطابع جمالي، أظهر الشاعر فيه جهداً متميزاً ينمّ عن عملية إثارة المخيلة في إيجاد مثل هذه الصور، فالشاعر لم

---

236 مبادئ النقد الأدبي: 172.

237 الصورة الشعرية: 22.

238 ديوانه: 92.

239 ديوانه: 39، الرمس: القبر.

يرغب في بيان أهمية سمع الصوت (الصورة السمعية) بقدر رغبته في إيصال مدى تعلقه بالمحبوبة وتمسكه بها في حياته ومماته نوعا من الوفاء لها والثبات على حبها.

ونلمس صورة ذهنية قد أبدع فيها كثير عزة حينما وصف زيارته لمحبوبته، وقد رأى الأرض تطوى له ويتقرب بعيدها، ففي هذه الصورة يدل كثير على حسن استخدامه لذهنيته وبراعته في إتيان مثل هذه الصورة التي اختزلت عدة دلالات ومعانٍ مختلفة قد أداها بقوله:

وكنت إذا ما زرت سعدى بأرضها أرى الأرض تطوى لي ويدنو بعيدها[240]

فزيارته للمحبوبة وما تحدثه من شعور بالفرح والزهو وينجم عنهما انفعالات نفسية عبر عنها بهذه الرؤية التي قد دمج فيها الحسي والعقلي، ومع التأثير الحسي الظاهر في الصورة (أرى الأرض) إلا أنه لم يرد عين البصر وإنما أراد عين العقل في فهم هذه الصورة.

والظاهر لنا أن الشاعر العذري قادر لا محالة على الإتيان بصور ذهنية رائعة ذات تأثيرات إبداعية على المتلقي، فهو لم يهمل الجانب العقلي في صوره بل أكثر من الصور الذهنية[241]، التي كانت المعين في إيصال معاناته النفسية ومكابدته لواعج الحب.

وعند تتبع الصورة الذهنية نلمس تفاوتا بين الشعراء العذريين في المستوى الفني لهذه الصورة، التي تهيء مجالات واسعة لحركة الخيال والإدراك الذهني المتبادل بين المبدع كمكتشف لأنه هو من أتى بالرؤية الجديدة وحصول التفرد في الصورة، والمتلقي في إستجابته الذهنية لصورة الشاعر، ومن هنا ندرك أن الشاعر العذري لم يكن قاصرا في قدرته الفنية على أن يأتي بصور ذهنية لها أثرها على القارئ، قد أكسبت المعنى خصوبة، ودلت على مهارة الشاعر في تحريك ذهنيته

---

240 ديوانه: 200.

241 ينظر: ديوان جميل بثينة: 64، 94، 200، وديوان كثير عزة: 135، 404، 409، 419، 517.

في هذا النوع من التصوير ومن الشواهد الأُخر التي تمثل الصورة الذهنية عند شعراء الغزل العذري، قول الصمة القشيري:

أما وجلال الله لـو تــذكرينني كذكريـك ما كفكفت للعين مدمعاً

فقـالت بلى والله ذكـرا لو انـه يصب على صم الصفا لتصدعا[242]

ويؤكد براعته التصويرية في وصف مقاومته لنزول دمع عينيه ثم الاستسلام لها لأنه لا يتحمل الشوق والآلام[243] معتمدا في ذلك على الصورة الذهنية، ويصور كثير عزة كيف غلبه حبه لمحبوبته فلا يستطيع نسيانها مهما حاول فهو يتخيلها أمامه في كل طريق يسلكه، فيقول:

اريد لأ نسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل[244]

242 الأغاني: 11/6، وينظر مثل هذه الصورة ديوان مجنون ليلى: 45، 103، 120.

243 ينظر: الأغاني: 6/ 12.

244 ديوانه: 108، وينظر: ديوان جميل بثينة: 34.

المبحث الثاني

النمط البلاغي

التشبيه، الاستعارة، الكناية

لاشك في أن للبيان عموما والمجاز بخاصة الأثر الكبير في إبراز القدرة التصويرية عند الشعراء، وإظهار الاحساسات المثارة بوضوح في ذهن المتلقي، فضلا عن مساندته الجانب الحسي في دعم تصوير المعنى تصويرا حسيا، إذ ليس بدعا أن يأتي كل من التشبيه والاستعارة والكناية ليخرج الجانب التصويري من الغموض إلى الوضوح، ومن العموم إلى الخصوص، لما يؤدون من وظيفة بلاغية إلى جانب كونها فنية تصويرية، ولما كان ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه، والمشاهد أوضح من الغائب كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل، والاستعارة المرتبط بالحسي المشاهد أقرب إلى الإفهام والتأثير[245].

لذا كان من الطبيعي أن نرى بعض الارتباط بين نمطي الصورة الشعرية، النمط النفسي بجانبيه أو نوعيه الحسي والذهني، والنمط البلاغي باساليبه المختلفة (التشبيه، والاستعارة، والكناية)؛ لان الوظيفة التي يقوم بها النمط البلاغي هي وظيفة فنية تدعم الجانب الحسي في التصوير والنهوض بالصورة الشعرية إلى أعلى مستوى من الصياغة التعبيرية، إلا أن هذا لا يعني التغافل عن قدرة الشاعر وموهبته الذاتية في إنضاج القيمة التعبيرية وسبغها بالطابع الإيحائي والدلالي بصياغة متفردة، إذ لابد من وجود تميز وتفرد للشاعر لرفع التعبير البلاغي إلى مستوى الإبداع في الصورة الشعرية.

---

245 ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 272.

وإذا ما لجأنا إلى تصنيف النمط البلاغي في الصورة الشعرية فإننا نخضع إلى التقسيم المعهود في تقسيمات الصورة إلى تشبيهية، واستعارية، وكنائية.

أولا: الصورة التشبيهية:

أقام البلاغيون تعريفات متعددة للتشبيه في مؤلفاتهم، وهذه التعريفات وإن تباعدت واختلفت في الألفاظ إلا أنها تقاربت وتكاد تتفق في المعنى، فابن رشيق يعرفه بقوله: ((التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لونا سبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خدّ كالورد) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه))[246].

أما أبو هلال العسكري فيعرفه بقوله: ((التشبيه: الوصف بان أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه. وذلك قولك: زيد شديد كالأسد؛ فهذا القول الصواب في العرف داخل في محمود المبالغة، وإن لم يكن في شدته كالأسد على الحقيقة))[247].

ووضع السكاكي تعريفاً للتشبيه واضحاً جامعاً، فقال: ((التشبيه مستدع طرفين مشبهاً ومشبهاً به واشتراكاً بينهما من وجه وافتراقاً من آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفان في الصفة أو بالعكس. فالأول كالإنسانين إذا اختلفا صفة طولا وقصرا، والثاني كالطويلين إذا اختلفا حقيقة إنسانا وفرسا وإلا فأنت خبير بان ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتى التعين يأبى التعدد فيبطل التشبيه))[248] واختصر القزويني هذا التعريف بقوله: ((التشبيه: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى))[249].

---

246 العمدة: 286/1.
247 كتاب الصناعتين: 239.
248 مفتاح العلوم: 157 - 158.
249 الإيضاح في علوم البلاغة: 213.

وقد قرّب بعض البلاغيين ولا سيما ابن الأثير بين معنيي التشبيه في اللغة والاصطلاح البياني، فالتشبيه لغة: يعني التمثيل[250]، فجمع بين التشبيه والتمثيل ـ معنى التشبيه اللغوي ـ ولم يفرق بينهما بقوله: ((وجدت علماء البيان قد فرّقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا بابا ولهذا مفردا، وهما شيء واحد لا فرق بينهما في اصل الوضع يقال شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال مثلته به))[251].

في حين نرى أن عبد القاهر الجرجاني يرى ((إن التشبيه عام والتمثيل أخصّ منه، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا))[252]، ويوضح رأيه هذا بقوله: ((اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأوّل، والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأوّل))[253].

ومهما اختلفت تعريفات التشبيه وتنوعت فأنها تصب في مصب واحد هو المشاركة في صفة أو أكثر وهي وجه الشبه التي توضحها أداة التشبيه فتقرب بين المشبه والمشبه به.

وقد حاول بعض الباحثين المعاصرين جمع هذه التعريفات والتعليق عليها وبيان مدى دقتها وتقويمها[254]، ومنهم من ابتعد بعض الشيء في تعريفه عن الدقة[255].

وقد لا يعنينا أمر الاختلاف في تعريفات التشبيه ودقتها قدر عنايتنا بالوظيفة التي يؤديها التشبيه في الصورة الشعرية عند شعراء الغزل العذري والمدى الذي بلغته هذه الوظيفة في رفع مستوى التصوير وتأثيره في المتلقي، لذا نلجأ إلى الشواهد الشعرية التي ستكون الحكم في إبراز المستوى التصويري وفنيته، مما يقرب الدراسة إلى خصوصيتها، والسير بها في نهر الاستنباطات العلمية والمنطقية.

---

250 ينظر: لسان العرب: مادة (شبه).

251 المثل السائر: 153/2.

252 أسرار البلاغة: 84.

253 المصدر نفسه: 80 - 81.

254 ينظر: فن التشبيه: 35/1.

255 ينظر: جواهر البلاغة: 247.

وقد إتكأ الشاعر العذري في غزله على إسلوب التشبيه بوضوح، إذ ظهر التشبيه في صوره الشعرية بكثرة وبشكل بارز، فنراه واسع النطاق في الغزل العذري لما امتاز به من روعة، وجمال، وموقع حسن في البلاغة، إذ لا تخفى مكانته في زيادة المعنى رفعة ووضوحاً، مما كساه رونقا وجمالا، لذا أدرك الشعراء العذريون أهميته، فأعتمدوه في أغلب صورهم الشعرية.

ولهذا جاء التشبيه منوعاً في غزلهم، فلم يقتصروا على إستعمال نوع واحد، بل نراه متعدداً ومختلفاً، ومن هذه الأنواع ما أُعتمد فيه التقسيم على أداة التشبيه، وصُنف إلى صنفين هما:

أ. التشبيه المرسل: ما ذكرت أداة التشبيه فيه، وهو الأغلب عند شعراء الغزل العذري، إذ اكثروا من استعمال أداة التشبيه (الكاف)، ومنهم جميل بثينة الذي شبه ارتباطه بمحبوبته التي فازت بعقله بفوز المقامر في سهم الميسر، فقال:

وَيا لَكِ خُلَّةً ظَفِرَت بِعَقلي   كَما ظَفِرَ المُقامِرُ بِالقِداحِ[256]

وأما مجنون ليلى فشبه تعلق حبها بقلبه كما يتعلق الدلو بالحبل، فأراد بيان إذا ما انقطع الحبل عن الدلاء فلا يستطيع أحد ملئها، فالحاجة قائمة لهذا التعلق كحال قلبه الذي لا ينبض بديمومة الحياة إلا بتعلقه بحب ليلى، فأصبح التعلق هنا الحاجة إلى الآخر (الدلو للحبل، والشاعر لمحبوبته)، إذ إن الأمر من دونها لا يستوي ولا يصير، فيقول:

وَكَيفَ وَحُبُّها عَلِقٌ بِقَلبي   كَما عَلِقَت بِأَرشِيَةٍ دِلاءُ[257]

ومثله في تأكيد حاجة الواحد للآخر قول جميل بثينة الذي يشبه شدة قربه من محبوبته وتمسكه بها، وتداخل حبها وانسجامه في قلبه بانضمام القميص للبنائق[258] فتآلف جميل مع حب بثينة كتآلف القميص والبنائق، فقال:

---

256 ديوانه: 52.

257 ديوانه: 36.

258 البنائق: جمع بنيقة وهي رقعة تكون في الثوب كاللبنة ونحوها، وقيل هي لبنة القميص أو ما تزداد في نحر القميص، اللسان: مادة بنق.

يَضُمُّ عَلَيَّ اللَّيلَ أطرافَ حُبِّكُم كَما ضَمَّ أطرافَ القَميصِ البَنائِقُ[259]

ومثله ـ في تأكيد حبه ـ قيس بن ذريح الذي شبه خلق حب لبنى في قلبه وتمسكه بها، كما خلقت في الراحتين الأصابع إذ هي خلقة فيها لا تقبل بفصلهما، فيقول:

وَقَد نَشَأت فِي القَلبِ مِنكُم مَوَدَّةٌ كَما نَشَأَت فِي الراحَتَينِ الأَصابِعُ[260]

وشبه جميل كتمانه حب بثينة وحال من يحب بطالب ضالة الإغفال التي لا علامة فيها أو سمة تميزها، فهو اشد بحثا عنها، واكثر سؤالا وذكرا فيقول:

إِنّي لأَكتُمُ حُبَّها إِذ بَعضُهُم فِيمَن يُحِبُّ كناشِدِ الأَغفالِ[261]

وان ما نراه عند الشاعر العذري هو ميله إلى تكثيف الصورة الشعرية باستعماله بعض خصوصيات المادة المصورة، فيغلب على صوره أنها لا تكتفي بتشبيه أمر لامر، بل يبحث عن زيادة وإنعام فيما يصوره، كالخصوصية التي أعطاها للبيت السابق بجعل (الضالة) من الأغفال، فصار الأمر أدعى إلى الصعوبة وتحمل المشاق لطلب الحاجة.

ونستدل من الأبيات السابقة على أن الشاعر العذري إنما استعان بإسلوب التشبيه لإيصال الجانب المعنوي من غزله، وذلك بتصوير الإنفعالات النفسية والتجربة الشعورية الذاتية المتصلة بموضوعات الغزل العذري من تصوير لمشاعره وأحاسيسه فهو يريد تفهيم المتلقي معاناته والآمه، فشبه تعلقه بالمحبوبة، وتمسكه بها، وثباته على حبها، وسيطرتها على عقله وقلبه، وتحمله معاناة الهوى، الذي سبب نحول جسمه فشبه ضعفه ببري الصانع سهام الميسر بآلة النحت والتشذيب، فيقول قيس بن ذريح:

وَعَذَّبَهُ الهَوى حَتّى بَراهُ كَبَري القَينِ بِالسَفَنِ القِداحا[262]

---

259 ديوانه: 160.

260 قيس ولبنى: 107.

261 ديوانه: 171.

وشبه جميل وعد بثينة ببرق السحابة التي لا تمطر، أي أنها تعد ولا تنجز وعدها كما السحابة تضيء السماء بالبرق وتبشر بالمطر إلا أنها لا تمطر، فيقول:

ما أنت والـوعد الذي تـعدينني   إلا كبـرق سـحابة لم تمطـر[263]

وكذلك اختار مشبه به آخر هو المرمي بالسهام ليشبه به صدوده عن بثينة حينما رأى منها ميلا مع الأعداء، إذ اختار له تكثيفا تصويريا هو الذي مات ومضى على موته حقبة من الزمن، فيقول:

ولمّا بـدا لي منـك ميلٌ مع العِدا   علي ولم يُحْـدِثْ سـواك بـديلُ

صـددتُ كما صدّ الرّميُّ تطاولت   بـه مـدة الأيـام وهـو قتيـلُ[264]

ومن الجوانب المعنوية التي نفذت إلى تشبيهات الشاعر العذري في غزله، وصف حزنه لفراق المحبوبة، إذ شبه مجنون ليلى هذا الحزن بما يصدره مزمار الراعي من نغمة حزينة تُثير الشجن، وتعبر عن الحنين والاشتياق للمحبوبة، فيقول:

أحِـنُّ إلى لَيلى وَإن شَـطّتِ النَوى   بِلَيلى كَما حَـنَّ اليـَراعُ المُثَقَّبُ[265]

وللصوت الحزين دلالة معنوية أفادت الشاعر العذري في إيصال آلامه، إذ اختار قيس بن ذريح صوت الناقة الحزين التي فقدت ولدها ليدل على شدة ما ألم به من وجد بسبب طلاقه لبنى، حيث شجوها على نغمة واحدة لا تقطعه وان أتعبها ذلك، وهذا الاستمرار بإصدار الصوت إنما هو دليل على شدة الجزع الذي لا يدعها حتى من اخذ نفسها فلا تتوقف من المناداة طالبة من فقدت، فيقول:

تَداعَت لَهُ الأَحزانُ مِن كُلِّ وَجهَةٍ   فَحَنَّ كَما حَنَّ الظُؤارُ السَواجِعُ[266]

---

262 قيس ولبنى: 76.

263 ديوانه: 110.

264 المصدر نفسه: 166 - 167.

265 ديوانه: 40.

وإذا ما عقدنا مقارنة بين المشبه به الذي اعتمد عليه الشاعر في هذا البيت، وبين المشبه به السابق (صوت اليراع)، للمسنا عمق التأثير الصوتي ونشاطه الذي يقف إلى جانب صوت (الظُّؤارُ)؛ لان صورة الناقة المفجوعة بولدها فيها تجسيد للألم والتوجع افضل من آلة المزمار وان كانت ذات نغمة موسيقية جميلة، فالصوت الأول نابع عن روح أحست بالألم، والثاني يصدر من آلة لا تحس وإنما تترجم أحزان عازفها.

ويغلب على التشبيهات في الغزل العذري التشبيه المعنوي بالمحسوس، من ذلك تشبيه كثير عزة حالته النفسية المتعبة المقطعة بانفراط اللؤلؤ من خيط القلادة فيقول:

وَنَفسي إِذا ما كُنتُ وَحدي تَقَطَّعَت ... كَما اِنسَلَّ مِن ذاتِ النِظامِ فَريدُها[266]

ومثله تشبيه نفسه مع المحبوبة بالبعير الذي يصيبه داء الهيام فيطرد عن الإبل خشية أن يصيبها ما أصابه، فيقول:

وَما زِلتُ مِن لَيلى لَدُن أَن عَرَفتُها ... لَكَالهائِمِ المُقصى بِكُلِّ مَذادِ[267][268]

وفي تشبيه آخر يكرر المشبه به (هيماء)، فيشبه عشقه لعزة بالإبل التي أصيبت بداء الهيام الذي يجعلها تهيم في الأرض ولا ترعى ثم برأت منه، إذ شبه حبه بالمرض الذي يمكن الشفاء منه، وهو بذلك يخالف ما عرف عن الشاعر العذري من تمسك بالمحبوبة والثبات على حبها، فيقول:

فَأَصبَحتَ قَد أَبلَلتَ مِن دَنَفٍ بِها ... كَما أَدنِفَت هَيماءُ ثُمَّ اِستَبَلَّتِ[269]

ويصف مجنون ليلى حاله مع ليلى كقابض على الماء خانته فروج الاصابع، فلا يحصل على شيء منها، فيقول:

---

266 قيس ولبنى: 108.

267 ديوانه: 201.

268 المصدر نفسه: 443، المذاد: بمعنى الذود أي الطرد

269 ديوانه: 102.

فَأصبَحتُ مِن لَيلى الغَداةَ كَقابِضٍ عَلى الماءِ خانَتهُ فُروجُ الأصابِعِ[270]

ومن هذا التشبيه تقرير حال المشبه من تقريب ما هو معنوي وتشبيهه بالحسي أيضاً؛ لان النفس لا تسلّم بالمعنويات تسليمها بالحسيات ولأجل ذلك تكون بحاجة إلى الإقناع، فالمشبه هنا أمراً معنوياً يحتاج إلى توضيح وتأكيد وتثبيت في نفس السامع وتقوية شأنه عنده، لذا عمد الشاعر إلى تشبيه حاله مع محبوبته ليلى كحال مَنْ كلما أوشك الظفر بشيء أفلت منه، وقد أراد الشاعر أن يقرر هذه الحالة ويوضحها فشبّهها بحال القابض على الماء، يحاول إمساكه والظفر به فيسيل ويخرج من بين أصابعه، وقد أجاد الشاعر في اختيار المشبه به لأنه أدى المعنى المراد وبدقة تصويرية لا يخفى نشاطها الجمالي.

ويقرب من معناه تشبيه نصيب بن رباح في عدم حصوله على شيء، كمن ينظر إلى غروب النجم في الصباح، فيقول:

فَأصبَحتُ مِن لَيـلى الغَداةَ كَنـاظِرٍ مَعَ الصُبـحِ في أعقـابِ نَجمٍ مُغَرِّبِ[271]

أما كثير فيشبه وصل عزة بالسراب، فلا يحصل من نوالها إلا المخادعة بالكلام، فوصلها وهم كالسراب الذي يتمناه الظمآن، فيقول:

وَلَم أدرِ أنَّ الوَصـلَ مِنك خلابَةٌ كَجاري سَرابٍ رَقرَقَتهُ الصَحاصِحُ[272]

ويدنو مما سبق ذكره وصف مجنون ليلى حاله مع أهله فيشبهه بالسهم المنزوع الريش، إذ لا فائدة ترجى منه، فيقول:

أصبَحتُ مِن أهلي الـذينَ أحِبُهُم كَالسَـهمِ أصبَحَ ريشَـهُ مَمـروطا[273]

وقد يلجأ الشاعر العذري إلى تشبيه مفرد بصورة، زيادة في تأكيد المعنى، فيشبه مجنون ليلى محبوبته بالذئب الذي يتحين الفرص للانقضاض على الشاة، وذلك لتمسك ليلى بالحجج الواهية، وخلق تبريرات لا صحة فيها، فيقول:

---

270 ديوانه: 155.
271 شعر نصيب بن رباح:69.
272 ديوانه: 184، خلابة: مخادعة، وقيل الخديعة باللسان. لسان العرب: مادة خلب.
273 ديوانه: 140.

وَكُنتِ كَذِئبِ السَوءِ إِذ قالَ مَرَّةً لِبَهمٍ رَعَت وَالذِئبُ غَرثانُ مُرمِلُ

أَلَستِ الَّتي مِن غَيرِ شَيءٍ شَتَمتِني فَقالَت مَتى ذا قالَ ذا عامُ أَوَّلُ

فَقالَت وُلِدتُ العامَ بَل رُمتَ كِذبَةً فَهاكَ فَكُلني لا يُهَنّيكَ مَأكَلُ[274]

ويعدّ هذا التشبيه تشبيه تمثيل وهو نوع من التشبيه يكون فيه وجه الشبه صورة منتزعة من أمور متعددة، فهو مستحب في الأدب ((لأن فيه هذه الدعوة إلى إمعان النظر وإعمال الفكر والتشوق إلى إدراك المعنى واكتشاف غوامضه. وهو أعظم أثراً في المعاني، يرفع قدرها ويضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ويخرج الخفي إلى الجلي))[275].

ومن التشبيه التمثيلي تشبيه قيس بن ذريح حاله ـ حين طلاقه لبنى ـ بالفرس الشديدة الحمرة التي ترى فارسها تحت السنابك ميتاً، وهو منظر مؤلم موجع يسبب لها الحزن الشديد لهول المفاجأة، فيقول:

فَصِرتُ وَشَيخي كَالَّذي عَثَرَت بِهِ غَداةَ الوَغى بَينَ العُداةِ كُمَيتُ

فَقامَت وَلَم تُضرَر هُناكَ سَوِيَّةً وَفارِسُها تَحتَ السَنابِكِ مَيتُ[276]

وينتزع صورة تشبيهيه متعددة الجوانب يشبه بها تشبيهاً تمثيلياً فراق لبنى، فيقول:

وَلَمّا بَدا مِنها الفِراقُ كَما بَدا بِظَهرِ الصَفا الصَلدِ الشُقوقِ الشَوائِعُ

تَمَنَّيتَ أَن تَلقى لُبَيناكَ وَالمُنى تُعاصيكَ أَحيانا وَحينا تُطاوِعُ

....

وَطارَ غُرابُ البَينِ وَانشَقَّتِ العَصا بِبَينٍ كَما شَقَّ الأَديمَ الصَوانِعُ[277]

---

274 ديوانه:170 – 171.

275 البلاغة والتحليل الأدبي: 127.

276 قيس ولبنى: 70، السُّنْبُك: طرف الحافر وجانباه من قدم، اللسان: مادة (سنبك).

277 المصدر نفسه: 103.

إذ شبه الفراق (وهو معنوي) بشقوق الحجر الصلب الضخم (وهو محسوس)، أي أن أمر الفراق لا يمكن الرجوع عنه، وشبه البين بشق الجلد الذي أحدثته المرأة الماهرة بعملها، زيادة في تأكيد عدم إمكانية الرجوع عما حدث.

وقد يلجأ الشاعر العذري إلى تشبيه مفرد بمركب المشبه مفرد والمشبه به متعدد، كقول جميل إذ نصحه الناصحون بجعل بثينة شيئاً لم يحدث، أو حال مَنْ ابتعد عن الديار، أو من مات فغاب عنه، يبتغون من ذلك التعود على بعدها ونسيانها، وترك حبها، فيقول:

وَهَبها كَشَيءٍ لَم يَكُن أو كَنازِحٍ ... بِهِ الدارُ أو مِن غَيَّبَتهُ المَقابِرُ[278].

وقد نجح الشاعر العذري في إظهار معاناته النفسية، مستعينا بالحسيات ليشبه بها المعنويات، لذا استطاع إيصال تجربته الشعورية الذاتية إلى المتلقي بوضوح وتأثير، مقربا له هذه التجربة بالإفهام والإيضاح إذا ما لجأ إلى ترجمتها حسياً؛ لان المحسوس يدرك سريعا من دون عناء، من ذلك تشبيه توبة بن الحمير بخل ليلى في إيفاء وعدها بالذي يستغيث من العطش، فلا يجد إلا الماء القليل الذي لا يرويه وهو تشبيه قرّب معاناة الشاعر من جانبها المعنوي إلى الحسي، فالاشتراك بين بخل المحبوبة في إيفاء وعدها وقلة الماء الذي يقطر من الحب أو الكوز الذي لا يروي شدة العطش، متلائما ومناسبا، فيقول:

ألا هلْ فؤادي عن صِبا اليومِ صافحٌ ... وهلْ ما وأتْ ليلى بـهِ لكَ نـاجحُ

وهلْ في غدٍ إنْ كـانَ في الـيومِ عِلـةٌ ... سَـراحٌ لما تـلوي النفـوسُ الشـحائحُ

سَـقتني بشُربِ المُستضافِ فصرّدتْ ... كما صرّد اللّوحَ النّطافُ الضحاضحُ[279]

ويقترب تشبيه ليلى الاخيلية من التشبيه السابق، فتصف كرم توبة مشبهة إياه بخشبة البئر التي ينقض عليها شديد الجوع والعطش، فيقول:

---

278 ديوانه: 82.

279 ديوانه: 47، المستضاف: المستغيث من العطش، صردت: اقلت، اللوح:العطش، النطاف: الحب أو الكوز، الضحاضح: الماء القليل.

فحُفاتُهُ لَهْفى يَطُوفُونَ حَـوْلَـهُ كما انْقَضَ عَرْشُ البِئْرِ والورِدُ عاصِبُ[280]

وقلما يشبه الشاعر العذري المعنوي بالمعنوي؛ وذلك لأنه يطلب الوضوح ويفضله على الغموض، منه قول قيس بن ذريح:

فَواكَبِـدي وَعـاوَدَني رُداعـي وَكـانَ فِراقُ لِـبنى كَالـجَداعِ[281]

إذ شبه فراق محبوبته (وهو أمر معنوي) بالموت (وهو معنوي أيضا) وفضلا عن عناية الشاعر العذري بالجانب المعنوي، وتشبيهه المعنوي بالمحسوس، نادراً ما يختار أسلوب التشبيه الحسي لإبراز صفات المحبوبة الجمالية، ولا سيما أن عنايته كانت منصبة على الجانب المعنوي أكثر من الجانب الحسي في التشبيه.

ومن التشبيه الحسي تشبيه جميل (جيد) بثينة بخوان أو وعاء من فضة، قاصدا اللمعان والبريق، فيقول:

سَبَتني بِعَينَي جُؤذُرٍ وَسطَ رَبرَبٍ وَصَـدرٌ كَفـاثورِ اللُجَينِ وَجِـيدُ[282]

ويطلب كثير في تشبيهه اللمعان من مصدر آخر وهو السيف المتلألئ البراق مشبها به عنق عزة، فيقول:

وَأتلَـعَ بَـرّاقٍ كَـأنَّ اهتِـزازَهُ إذا انتَصَفَـت لِلـرَوعِ هِزَّةُ مُنصل[283]

ويشبه مجنون ليلى اهتزاز قوام محبوبته باهتزاز غصن البان والفنن النضر، يريد من ذلك نحافة قوامها ورشاقته، فيقول:

وَيَهتَـزُّ مِن تَحتِ الثِيـابِ قَوامُهـا كَما اهتَزَّ غُصنُ البانِ وَالفَنَنُ النَضرُ[284]

ويلجأ الشاعر العذري أيضاً إلى التشبيه المحسوس حينما يصف صفة جمالية في المحبوبة، فيشبه محسوسا بمحسوس أو تشبيهين حسيين.

---

280 ديوانها: 96.

281 قيس ولبنى: 118، الرداع: النكس، وقيل: وجع الجسم كله.

282 ديوانه: 66.

283 ديوانه: 290.

284 ديوانه: 102.

وللشاعر العذري استعمال آخر لأداة تشبيه أخرى في التشبيه المرسل فضلا عن الكاف[285] هي (كأنَّ)، التي لا نستطيع أن نجزم أنه استعمل (الكاف) اكثر منها، إذا ما أجرينا إحصائية لهاتين الأداتين فهما تقتربان من حيث وجودهما بالنسبة العددية في تشبيهات الغزل العذري، وسنورد بعض الشواهد الشعرية التي استعمل فيها الشاعر العذري أداة التشبيه (كأنَّ) لنثبت صحة ما ذهبنا إليه ونؤكده، سائرين في ذلك باتجاه الجانب المعنوي فالحسي، إذ أدرك الشاعر العذري أن معاناته النفسية بحاجة إلى إيضاح فلجأ إلى أسلوب التشبيه، من ذلك تشبيه مجنون ليلى خفقان قلبه وارتعاشه بريش طائر معلق به كلما تذكر محبوبته وديارها، فيقول:

كَأنَّ فُؤادي مِن تَذَكُّرِهِ الحِمى ... وَأهلِ الحِمى يَهفو بِهِ رِيشُ طائِرِ[286]

وفي تشبيه آخر لخفقان قلبه وسرعته كأنه جناح غراب أراد النهوض إلى عشه، يقول:

كَأنَّ فُؤادي حينَ جَدَّ مَسيرُها ... جَناحُ غُرابٍ رامَ نَهضاً إلى الوَكرِ[287]

وهو تشبيه أقوى لبيان حال المشبه وتقريره من البيت الذي سبقه، فالسرعة محققة ومؤكدة مع صورة (الغراب الذي ينهض إلى عشه)، أما مع (ريش طائر) فهي صورة غير محددة وعائمة إذ قد يكون الطائر صغير وحركته بطيئة، في حين أن الغراب أسرع ولا سيما أن بداية الحركة في النهوض إلى العش تتطلب سرعة

---

285 هناك أمثلة أخر لم أذكرها استعمل الشاعر العذري فيها (الكاف):والسبب هو إما لأنه تشبيه بسيط خال من الجمالية الفنية والبلاغية، أو لأني ذكرت هذه الشواهد سابقا في الفصل الأول أو المبحث الأول من الفصل الثاني من الدراسة، ينظر في ذلك ديوان مجنون ليلى: 38، 51، 61،64، 70، 85، 87، 114، 121، 122، 127، 128، 133، 145، 146، 151، 167، 171، 185، 190، 201، 237، 249، وديوان جميل بثينة: 31، 69، 76، 99، 102، 103، 107، 126، 156، 192، 201، 207، 228، وديوان كثير عزة: 97، 99، 103، 112، 115، 144، 170، 196، 210، 228، 313، 391، 458، 463، 467، 528، وقيس ولبنى: 67، 80، 92، 113، 115، 118، 132، 144، 151، وشعر نصيب بن رباح: 92، 108، وديوان توبة بن الحمير: 44، وديوان ليلى الاخيلية: 97، 119، وشرح اشعار الهذليين: 925، 926، 939، 954، 957، 958، 968.

286 ديوانه: 116.

287 المصدر نفسه: 119.

أكبر، فخفقان القلب يكون سريعا إذا ما شبه بنهوض الغراب وقد تحقق المعنى المراد منه.

أما نصيب فيشبه عينه الساهر بقصار الجفون فلا تغمض، وفؤاده بكرة تقفز، خوفا من الفراق، فيقول:

جَـفَـت عَيني عَن الـتَغميـضِ   حَـتّى كَـأن جُفونهـا عَنها قَصـار

كَـأن فُـؤادهُ كـرةٌ تنـزى   حَـذار البَيـن لَو نَفـع الـحَذار[288]

وقد نلمس بعض التقارب في التشبيهات، إلا إن هناك تفاوتا في النشاط التصويري وقوة المعنى: من ذلك قول مجنون ليلى:

كَـأنّ فُـؤادي في مَخـالِبِ طائِـرٍ   إذا ذُكِرَتها النَفسُ شَدّت بِهِ قَبضا[289]

وقوله:

كَأنّ الحَشـا مِن تَحتِـهِ عَلِقَـت بِهِ   يَـدٌ ذاتُ أظفـارٍ فَتَدمى كُلومُها[290]

فالتشبيه في البيت الأول أقوى في توضيح حال الشاعر ومعاناته وآلامه التي يشكو منها؛ لأن مخالب الطير مؤذية في قبضتها أكثر من الأظفار، ولا سيما أنها تخص الحيوانات المفترسة والطيور الجوارح، فـ ((المخلب لما يصيد من الطير، والظفر لما لا يصيد))[291].

ونلحظ التفاوت في النشاط التصويري في تشبيه مجنون ليلى حاله إذا لم يلتقِ بليلى بالمعلق بحبل بين السهل والجبل المرتفع، فلا ينزل إلى السهل ليرتاح، ولا يصعد إلى الجبل ليتخلص مما هو فيه، فيقول:

كَأنّي إذا لَم ألقَ لَيلى مُعَلّقٌ   بِسِبّينِ أهفو بَينَ سَهلٍ وَحالِقُ[292]

---

288 شعر نصيب بن رباح: 89.
289 ديوانه: 138.
290 المصدر نفسه: 197.
291 لسان العرب: مادة (خلب).
292 ديوانه: 159.

هذا كله لا يكون بأطيب من ريق المحبوبة، ولا سيما وقت الصباح، وهو الوقت الذي يؤثر على الريق تأثيراً سلبياً، فيقول:

وَما قَرقَفٌ مِن أذرُعـاتٍ كَأنّهـا ... إذا سُـكِبَت مِن دَنِّها مـاءُ مَفصِـلِ

يُصَبُّ عَلى ناجودِها ماءُ بـارِقٍ ... وَعـاهُ صَفـاً في رَأسِ عَنقـاءَ عَيطَـلِ

بِأطيَبَ مِن فيها لِمَن ذاقَ طَعمَهُ ... وَقَـد لاحَ ضَـوءُ النَجمِ أو كادَ يَنجَلي[347]

ويتابع الشاعر العذري استعماله التشبيه الدائري، فيدور فيه في محاور الذكريات والأحلام والأمل ليضم به الملامح النفسية القاسية، وتلقف هذا الأسلوب لتفريغ معاناته الذاتية، إذ إن الشاعر العذري لا يمل من ترديد هذه النغمة أو النشيد الحزين، بل يجد في ذلك لذة تهيئ له معطيات الإبداع الفني، من ذلك تشبيه قيس بن ذريح شوقه ولوعته بشوق الطائر الدائم الحومان حول الماء، فلا يستطيع أن يرد الماء خوفا من أصوات السقاة على الرغم من شدة عطشه، فيعاني معاناة هي قريبة إلى الموت، ولا سيما أن مراده أمامه ولا يقدر على الحصول عليه لكن ما باليد حيلة، فيقول:

ومـا حائمـاتٌ حمـن يوماً وليلـةً ... على المـاء يغشـين العِصيَّ حوانِ

عوافٍي لا يَصدُرنَ عَنهُ لِوِجهَةٍ ... وَلا هُـنَّ مِن بَـردِ الحِيـاضِ دَواني

يَرَينَ حَبابَ الماءِ وَالمَوتُ دونَهُ ... فَهُـنَّ لِأصواتِ السُـقاةِ رَوانـي

بِأجهدَ مِنّي حـرَّ شـوق ولـوعة ... إلَيـكِ وَلَكِـنَّ العَـدُوَّ عَـدانـي[348]

وما زلنا نلمس انجذاب الشاعر العذري في هذا التشبه إلى الطبيعة، إذ لا ينفك من استعماله لها، فهو محتفيا بها، ملازما لها، لما وجد فيها من تمثيل حسن لكلا الجانبين في التشبيه الدائري، الجانب الحسي بوصف الصفات الجمالية

---

347 ديوانه: 290 - 291.

348 قيس ولبنى: 152 - 153.

للمحبوبة فاكثر بعضهم منه[349]، ولم يلتفت إلى الجانب المعنوي الذي فضله بعضهم على الجانب الحسي[350]، وهناك من استعمله في كلا الجانبين[351].

وهناك ثلاثة مصادر استلهم الشاعر العذري منها تشبيهه الدائري نحددها مرتبة بحسب عناية الشعراء هي: **أولها**: الطبيعة التي ذكرنا لها شواهد شعرية كثيرة، ثانيها: الحيوان وان كان من الطبيعة إلا أنها طبيعة متحركة[352]، وثالثها: الإنسان كما نجده في تشبيه مجنون ليلى لخوفه من الفراق، فهو اعظم خوفا وروعا لفراق المحبوبة من رجل موثق بالحديد الذي أتعبه ونال من شبابه، فاصبح كهلا يبكي ليلا لما يعانيه من شدة الألم، فمجنون ليلى أعظم بلاء من هذا الرجل، فيقول:

فَما وَجدُ مَغلوبٍ بِصَنعاءَ موثَقٍ ... لِساقَيهِ مِن ثِقلِ الحَديدِ كُبولُ

قَليلُ المَوالي مُستَهامٌ مُرَوَّعٌ ... لَهُ بَعدَ نَوماتِ العِشاءِ عَويلُ

يَقولُ لَهُ الحَدّادُ أَنتَ مُعَذَّبٌ ... غَداةَ غَدٍ أَو مُسلِمٌ فَقَتيلُ

بِأَعظَمَ مِنّي رَوعَةً يَومَ راعَني ... فِراقُ حَبيبٍ ما إِلَيهِ سَبيلُ[353]

ويعتمد أبو صخر الهذلي (الإنسان) مصدرا من مصادر تشبيهه الدائري ليصف حزنه، وقد اتخذ النزعة القصصية لهذا التشبيه، فيروي قصة امرأة كبيرة السن لا معيل لها إلا أولادها الذين شاركوا في الحروب ففقدتهم وظلت تعاني وحدتها، ويستطرد في سرد هذه القصة إلى أن يصل في تشبيهه التمثيلي أو استدارته الفنية لتكون قصيدة من أربعة وعشرين بيتا، أولها قوله:

فما وجد شمطاء العوارض أقلتت ... بنيها فلم يبق الزمان لها أهلا[354]

---

349 ينظر: ديوان كثير عزة: 430.

350 ينظر: قيس ولبنى: 66.

351 ينظر: ديوان جميل بثينة: 151، 152، 157، 158، 203، 204، وديوان مجنون ليلى: 69، 70.

352 ينظر: قيس ولبنى: 152، إذ ذكر الطائر، 66 إذ ذكر النوق.

353 ديوانه: 173.

354 شرح أشعار الهذليين: 959.

إلى آخر القصيدة قوله يختتم فيه التشبيه:

فايسـر ما ابدي بليلى كـوجدهـا　　　سـوى أنني ابدي لها خلقا جزلا[355]

وتجدر بنا الإشارة إلى أن هناك تشبيهات أخرى وردت في الصورة الشعرية للغزل العذري، وإن لم تكن بالنسبة نفسها لورود التشبيهات السابقة، ومنها التشبيه الضمني وهو ((تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب، وهذا الضرب من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أُسند إلى المشبه ممكن. وبيان ذلك أن الكاتب أو الشاعر قد يلجأ عند التعبير عن بعض أفكاره إلى إسلوب يوحي بالتشبيه من غير أن يصرّح به في صورة من صوره المعروفة))[356].

ومن هذا التشبيه وصف كثير وجه عزة بالدليل للمسافر في الظلماء، تأكيدا على الإشراق الذي تتمتع به، فيقول:

وَكَيفَ يَروعُ القَـلبَ يا عَـزُّ رائِـعٌ　　　وَوَجهُكِ في الظَلماءِ لِلسَفرِ مَعلَمُ[357]

ومثله قول أبي صخر الهذلي في وصف محبوبته بنور الظلام[358]، أو بالشمس والبدر في قوله:

تبـدت بأجيـاد فقلت لـصحبتي　　　الشمس أصبحت بعد غيم أم البدر[359]

ويشبه كثير عزة من أمنية يتمناها حاله مع عزة ببعيرين أصابهما الجرب، فابتعد الناس عنهما وتركا لوحدهما، تشبيها ضمنيا[360]، وهناك تشبيه ضمني ورد لتصوير الحالات النفسية للشاعر العذري[361].

---

355 المصدر نفسه: 961.
356 علم البيان: 77.
357 ديوانه: 366.
358 ينظر شرح أشعار الهذليين: 925.
359 المصدر نفسه: 950.
360 ينظر: ديوانه: 161 - 162.
361 ينظر: ديوان جميل بثينة: 75، 150، وقيس ولبنى: 75، 130، 135، وديوان مجنون ليلى: 45، 202، 212، وديوان كثير عزة: 184، وديوان ليلى الاخيلية: 80.

ونستدل مما سبق على أن أسلوب التشبيه قد وسع المجال أمام الشاعر العذري لينفذ منه إلى تجسيد العواطف والانفعالات، لذا كان أقوى المقومات للصنعة الفنية، مما هيأ للغزل العذري السهولة والإيضاح، والصدق في التعبير، فجاء التشبيه متنوعا وإن حصل تفاوتا في نسبة وجود بعض الأنواع، فقد أكثر الشاعر العذري من التشبيه المرسل على حساب المؤكد، والمجمل على حساب المفصل[362]، وزاد من استعمال التشبيه التمثيلي والضمني والمقلوب.

الاستعارة:

لا يبعد المعنى اللغوي للاستعارة من معناها المجازي، وهذا ما أكده ابن الأثير في قوله: ((الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقة التي هي ضرب من المعاملة: وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا، وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة لوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئاً إذ لا يعرفه حتى يستعير منه. وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضهما من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر))[363].

ولو عمدنا إلى تعريف الاستعارة عند البلاغيين نجد أن الجاحظ أول من بادر إلى تسميتها وتعريفها بقوله: ((هي تسمية الشيء باسم غيره إذا أقام مقامه))[364].

ولعل اكثر التعريفات وضوحا وتميزا للاستعارة قول عبد القاهر الجرجاني: ((الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه))[365].

---

362 ينظر: ديوان جميل بثينة: 104.

363 المثل السائر: 143/2.

364 البيان والتبيين: 153/1.

365 دلائل الإعجاز: 53.

لذا نرى تقارباً بين التشبيه المضمر الأداة والاستعارة، إلا أن ابن الأثير قد فرق بين الاثنين، بعدم جواز ذكر أداة التشبيه وطرفي التشبيه معاً في الاستعارة، وأما في التشبيه فتذكر الأداة ويجوز حذفها مع وجوب ذكر المشبه والمشبه به، وقد نوه ابن الأثير إلى أن هذا التمييز بين الاستعارة والتشبيه لابد من أن يؤسس على قضية ذوقية فنية، وذلك لو أظهرت الأداة والمستعار له في الكلام ذهب حسنه[366].

قد وردت تعريفات متعددة للاستعارة عند البلاغيين، وإذا أردنا أن نلقي الضوء على بعضها فسنختار ما كان موجزا وموضحا لمعناها بشكل دقيق، ولعل القصد من ذلك هو اتخاذ هذه التعريفات مدخلاً أو سبيلاً إلى دراسة الصورة الاستعارية وتعزيزها بالشواهد الشعرية.

وأما السكاكي فعرّف الاستعارة بقوله: ((الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصُّ المشبه به))[367].

وتتضح الاستعارة أكثر بتعريف القزويني إذ يقول: ((الاستعارة مجاز علاقته تشبيه معناه بما وضع له. وكثيراً ما يطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيسمي المشبه به مستعاراً منه، والمشبه مستعاراً له واللفظ مستعاراً))[368].

وقد أتت الاستعارة في الصورة الشعرية للغزل العذري بأنواع متعددة منها:

- الاستعارة التصريحية:

وهي ما صُرّحَ فيها بلفظ المشبه به أو ما أستعير فيها لفظ المشبه به للمشبه، أي حذف المشبه وإظهار المشبه به، وصرح به في الكلام، ومنها استعارة كلمة (الحبل) إما لبيان الودّ والصفاء في وصل المحبوبة[369] وإما لبيان قطع المودة والانذار بالبين والفراق[370]، كقول قيس بن ذريح:

---

366 ينظر: المثل السائر: 75/2.

367 مفتاح العلوم: 174.

368 الإيضاح: 280.

369 ينظر: قيس ولبنى: 131، 138، 156، 161، وديوان جميل بثينة: 52، 65، 180، 181،208،وينظر: ديوان كثير عزة: 100، 157، 244، وشرح اشعار الهذليين: 968.

370 ينظر: ديوان جميل بثينة: 117، 161، 211، وديوان مجنون ليلى: 39، 240، 248، وديوان كثير عزة: 182، 383.

سَأصرِمُ لُبنى حَبلَ وَصلِكِ مُجمِلاً وَإن كانَ صَرمُ الحَبلِ مِنكِ يَروعُ[371]

ولعل كلمة (الحبل) هي أكثر كلمة استعارها الشاعر العذري، وهي استعارة تصريحية لأنه صرح بالمشبه به، وأصلية لأنها جرت في الأسماء، ومثلها كلمة (السهم)[372]، التي استعارها جميل لبيان جمال عين بثينة، فقال:

رَمَتني بِسَهمٍ ريشُهُ الكُحلُ لَم يَضِر ظَواهِرَ جِلدي فَهوَ في القَلبِ جارِحي[373]

فكلمة (السهم) استعارة للنظرة الفاتنة، وهي استعارة تصريحية أصلية، ويقال في إجرائها: شبه (الطرف) بـ (السهم) بجامع الإصابة بالضرر والأذى، ثم استعير اللفظ الدال على المشبه به وهو (السهم) للمشبه وهو (الطرف) على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي لفظية وهي (الكحل)، وقد جاء بكلمة (ريشه) ترشيحاً للاستعارة لأنها تتلاءم مع السهم بمعناه الحقيقي، يقال: راش السهم، إذا ألصق عليه الريش ليكون أحكم في الإصابة، أما كلمة (الكحل) فهي تجريد؛ لأنها تلائم المستعار له وهي العين الباصرة؛ ولهذا السبب الذي يتمثل في اقتران الاستعارة بما يلائم المشبه به والمشبه معاً تسمى الاستعارة أيضا مطلقة.

ويقترب مجنون ليلى في استعارته (النَّبل) مما سبق قوله[374]، كذلك استعارة كثير عزة (أقطع ونبل)[375]، واستعارة (السهم) للمنايا في قول مجنون ليلى:

مَتى يَشتَفي مِنكَ الفُؤادُ المُعَذَّبُ وَسَهمُ المَنايا مِن وِصالِكِ أَقرَبُ[376]

وهي استعارة تصريحية لأنه صرح بالمشبه به وهو (السهم)، وأصلية لأنها تجري في الأسماء، وقد دخلت في الكلام دخولاً اصلياً مباشراً إذ شبه المنية بالسهم، فالتشبيه هنا مباشراً إذ شبه اسم باسم من غير تأويل.

371 قيس ولبنى: 113.
372 ينظر: قيس ولبنى: 80.
373 ديوانه: 53.
374 ينظر: ديوانه: 180.
375 ينظر: ديوانه: 412 أقطع: جمع قطع وهو السهم، 141، 229.
376 ديوانه: 38.

قد يجمع الشاعر العذري أكثر من استعارة، كقول مجنون ليلى:

رَمَتني يَدُ الأيّـامِ عَن قَـوسِ غِـرَّةٍ ... بِسَهمَينِ في أعشارِ قَلبي وَفي سَحري

بِسَهمَينِ مَسمومَينِ مِن رَأسِ شاهِقٍ ... فَغودِرتُ مُحمَـرَّ التَرائِبِ وَالنَحرِ[377]

فالاستعارة هنا في (رمتني) استعارة تبعية[378] وهي التي تجري في الأفعال والمشتقات، وفي (يد) استعارة تصريحية، وفي (قوس، وسهمين) استعارة تصريحية أصلية، ومرشحة لزيادة (محمر الترائب والنحر) وهي تتلاءم مع المشبه به (سهمين).

وقد تكون كلمة (نار) هي الثالثة من حيث ترتيب كثرة الاستعمال في الصورة الاستعارية للغزل العذري، فضلاً عن لفظتي (حبل وسهم) استعار الشاعر العذري (النار) للقلب[379]، أو للهوى، كقول مجنون ليلى:

لَو سيلَ أهلُ الهَوى مِن بَعدِ مَوتِهِمُ ... هَل فُرِّجَت عَنكُمُ مُذ مِتُّمُ الكُرَبُ

لَقالَ صادِقُهُم أن قَد بَلى جَسَدي ... لَكِنْ نارَ الهَوى في القَلبِ تَلتَهِبُ[380]

وهي استعارة تصريحية لأنه صرح بالمشبه به (نار)، ومطلقة لأنه جاء بـ (تلتهب) وهو ترشيح مناسب للنار، ومجردة لان (القلب) ملائمة للهوى.

وقد يستعير (تلظى) لصدور الاعداء لبيان حقدهم وغلهم[381]، ومن الاستعارة التبعية، استعارته لفظتي (يموت ـ ويحيى) في قول جميل بثينة:

يَموتُ الهَوى مِنّي إذا ما لَقيتُها ... وَيَحيى إذا فارَقتُها فَيَعودُ[382]

ومثله استعارة مجنون ليلى (تميت وتحيي) للحظات محبوبته القاتلة[383] واستعارة الفعل (طار) للكبد[384]، أو للقلب كقول قيس بن ذريح:

---

377 ديوانه: 119 - 120، السحر: الرئة.

378 ينظر: شرح أشعار الهذليين: 974، وقيس ولبنى: 80 الاستعارة نفسها.

379 ينظر:ديوان مجنون ليلى: 114، 118، 200، 247.

380 المصدر نفسه: 41 - 42.

381 ينظر:ديوان توبة بن الحمير: 32.

382 ديوانه:67.

لَقَـد نـادى الـغُـرابُ بِبَيْنِ لُبنى   فَطارَ القَلبُ مِن حَذَرِ الغُرابِ[385]

واستعارة (الجناح) للهوى[386]،والفعل (يذيقه) للهوى في قول قيس بن ذريح:

وَعَـذَّبَـهُ الـهَوى حَـتّى بَـراهُ   كَبَرِي القَينِ بِالسَفَنِ القِداحا

فَكـادَ يُذيقَـهُ جُـرَعَ المَنايـا   وَلَـو سَـقّـاهُ ذالِكَ لَاِسـتَراحا[387]

واستعارة الفعل (تقطع) للنفس[388] و(يذوب) للقلب[389]،نلحظ من ذلك كثرة استعارته للأفعال.

ومن المشتقات استعارة كلمة (قاتله) في وصف ليلى الاخيلية لكرم توبة بن الحمير، إذ تقول:

وقَدْ عَلِمَ الجوعُ الذي باتَ سـارِياً   عَلى الضَّيفِ والجيرانِ أنّكَ قاتلُهْ[390]

واستعار كثير عزة كلمة (القاتل) في قوله:

أقيدي دَمـاً يـا أمَّ عمروٍ هرَقتِـهِ   فَيَكفيـك فِعلُ القـاتِلِ المُتَعَمِّدِ[391]

والفعل (تحلب) للندى في مدح ليلى الاخيلية توبة ونعته بالكرم في قولها:

أغَـرَّ خَفاجيـاً يَـرى البُخْلَ سُـبَّةً   تَحَـلَّبُ كَفّـاهُ النَّـدى وأنـامِلُهْ[392]

نلمس من هذه الشواهد الشعرية أن الشاعر العذري لم يغفل جانب الاستعارة، ولم يكن استعمالها في صوره الشعرية أقل من التشبيه بل كانت

383 ينظر: ديوانه: 83.
384 ينظر: قيس ولبنى: 65.
385 المصدر نفسه: 64.
386 ينظر: ديوان مجنون ليلى:109.
387 المصدر نفسه: 76.
388 ينظر: المصدر نفسه: 110.
389 ينظر: ديوان جميل بثينة: 120.
390 ديوانها: 97.
391 ديوانه: 433.
392 ديوانها: 97.

منافسه له في الاستعمال، فقد اكثر من الاستعارة مصورا آلآمه ومعاناته، وإن كان النمط الاستعاري قليل الاستعمال في الجانب الحسي الذي يخص المحبوبة، إلا أن هناك استعارات عنى الشاعر العذري بها المحبوبة،منها لمع البرق[393]، أو حبيبات البرد[394] أو الدُّرّ[395] لبيان جمال أسنانها و(النعاج) للنساء[396] و(الظبية والغزال) للمحبوبة[397]، و(البدر) للمرأة[398]، و(القوز والدعص) لجمالية خصر المحبوبة وامتلائها[399].

ومن خصائص الاستعارة التي ظهرت عند الشاعر العذري التشخيص والتجسيد في المعنويات، وبث الحركة والحياة في الجماد، وقد التفت عبد القاهر الجرجاني إلى شيء من ذلك بقوله: ((فانك لترى بها الجماد حيا ناطقا،والأعجم فصيحا،والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها،إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل. كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وان شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها))[400].

وتمثل التشخيص الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره[401] في قول قيس بن ذريح:

فَإِن تَكُنِ الدُنيا بِلُبنى تَقَلَّبَت   عَلَيَّ فَلِلدُنيا بُطونٌ وَأَظهُرُ[402]

393 ينظر: ديوان جميل بثينة: 78.
394 ينظر: المصدر نفسه: 83.
395 ينظر: المصدر نفسه: 120.
396 ينظر: المصدر نفسه: 211.
397 ينظر: ديوان جميل بثينة:217، وديوان مجنون ليلى:48،51، وديوان كثير عزة: 290.
398 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 158.
399 ينظر: شرح اشعار الهذليين: 925، القوز والدعص: الصغير من الرمل.
400 أسرار البلاغة: 33.
401 ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 210.
402 قيس ولبنى: 86.

إذ إنه استعار من الإنسان (البطون والأظهر) ليخلعها على (الدنيا) وهو أمر معنوي؛ وذلك لان التشخيص هو الانتقال بالماديات أو المعنويات إلى ملامح إنسانية تبرز من الشكل البشري[403]، إذ كان هدفها إظهار تقلبات الدهر.ومثله أيضا قوله:

فَما بَـرِحَ الواشـونَ حَتّى بَدَت لَهُم بُـطونُ الهَوى مَقلوبَـةً لِـظُهورِ[404]

فقد استعار (بطون وظهور) وهي مما يخصّ الإنسان لشيء معنوي وهو (الهوى)، ليثبت أن الواشين لم ولن يتركوه بحاله حتى يتعقد الأمر ويتشابك وينقلب من الصفاء والود إلى الخصام والفراق كتقلب هذه البطون والأظهر.

واستعار مجنون ليلى من الكائن الحي (الناب والظفر) للمركب وهو أمر مادي، و(اليد) للزمان، وهي استعارة لا يخفى مالها من نشاط جمالي تظهره قوتها التصويرية، إذ يقول:

لَقَد حَمَلَـت أَيدي الزَمـانِ مَطِيَّتي عَلى مَركَبٍ مُسـتَعطِلِ النابِ وَالظَفرِ[405]

يريد من هذه الاستعارة أن الزمان ألجأه إلى مالا فائدة فيه، واستعار (يد) للأيام[406] وللدهر[407]، واستعارة كلمة (تخرس) في محادثته لديار المحبوبة[408] وكلها أمور تخصّ الإنسان خلعها الشاعر العذري على ما دياته ومعنوياته.

وقد نزعت الصورة إلى التخلص من جمودها بوجود (التشخيص) في الصورة الاستعارية، إذ كان الإنسان هدفها في أفعاله ومظاهر حيويته ونشاطه، فتناسب التشخيص مع ما أراده الشاعر العذري من شكل جديد مرتبط بالانتقال من المعنوية الساكنة إلى حسية فاعلة متحركة[409] ليحرك بذلك صورته ويبث فيها الحركة والفاعلية، من ذلك استعارة (أعناق) للنوى في قول مجنون ليلى:

---

403 ينظر: نظرية التشكيل الاستعاري: 261 -262.
404 قيس ولبنى: 97.
405 ديوانه: 118.
406 ينظر: المصدر نفسه: 119.
407 ينظر: ديوانه: 44.
408 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 134.
409 ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 210.

فَإِن تَرجِعِ الأَيّامُ بَيني وَبَينَها بِذي الأَثلِ صَيفاً مِثلَ صَيفي وَمَربَعي
أَشُدُّ بِأَعناقِ النَوى بَعدَ هَذِهِ مَرائِرَ إِن جاذَبتُها لَم تَقَطَّعِ[410]

فقد جعل البعد والفراق شيئاً حياً له عنق يشد بالحبل، وهو يريد بذلك إثبات إحكام سيطرته على أسباب التآلف والتجمع بما يؤمن معه تعقب الآراء بالمزايلة والافتراق.

واستعار (عين) للروح في قوله:

جَفَّت مَدامِعُ عَينِ الجِسمِ حينَ بَكى وَإِنَّ بِالدَمعِ عَينَ الروحِ تَنسَكِبُ[411]

والذي يبدو لنا أن الشاعر العذري قد اعتمد على الاستعارة في نقل المعنويات إلى الحسيات مستعينا بـ (التشخيص) الذي أنبأ عن سعة خياله، وخصوبة تجربته الشعورية التي غذت تجربته الفنية.

وقد يعتمد الشاعر العذري على (التجسيد) وهو الانتقال بالماديات أو المعنويات إلى طبيعة حية ذات روح، كما في استعارته (سوام) وهي الإبل التي تترك حرة في المرعى للنفس في قول قيس بن ذريح:

أَذودُ سَوامَ النَفسِ عَنكِ وَما لَهُ عَلى أَحَدٍ إِلّا عَلَيكِ طَريقُ[412]

ويظهر التجسيد في استعارة (جنود) للحب في قول مجنون ليلى:

غَزَتني جُنودُ الحُبِّ مِن كُلِّ جانِبٍ إِذا حانَ مِن جُندٍ قُفولٌ أَتى جُندُ[413]

فبث في صورته حركة أخرجتها من سكونها، فأصبح (الحب) قادراً على فعل الإنسان وقدرته على الغزو والقفول (رجوع الجند بعد الغزو)؛ وذلك لان التجسيم هو ((إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره))[414].

---

410 ديوانه: 155.
411 ديوانه: 42.
412 قيس ولبنى: 128.
413 ديوانه: 80.
414 الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 211.

ومن الاستعارات الأُخر استعارته (الكأس) للموت[415]، وللكرى[416]، و(الدين) للوعد[417]، و(البحر) للحتوف[418]، و(مر المذائق) للصبر[419]، واستعار من حياض الماء كلمة (حياض) للموت[420] واظهر مع هذه الاستعارات استعارة تمثيلية في اقتباس المثل[421].

ومازال الشاعر العذري مرتبطا بالصورة الاستعارية؛ لأنها منفذه إلى إبراز تجربته الشعورية ومعاناته النفسية بإسلوب فني وجد فيه الخصوصية الدالة على قدرته الفنية، وإمكاناته اللغوية، فضلاً عن كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية، وبها يحقق النص غايته وفنيته وجماليته. لذا نجد الشاعر العذري قد أكثر من الاستعارة لتضاهي بذلك التشبيه لما وجد في الاثنين من فنية عالية، وقدرة على احتواء تجربته الذاتية، والإلمام بمحتويات الغزل العذري ومحاوره.

الكناية:

تعني الكناية في اللغة ((أن تتكلم بشيء وتريد غيره. وكنى عن الأمر بغير يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط ونحوه))[422].

وأما إذا تعقبنا مفهوم الكناية في الاصطلاح البلاغي، فان أوضح تعريف لها ما جاء به عبد القاهر الجرجاني بقوله: ((الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، لكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي إليه ويجعله دليلا عليه، ومثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة...))[423].

---

415 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 62.
416 ينظر: شرح أشعار الهذليين: 932.
417 ينظر: ديوان جميل بثينة: 135، 218، ديوان كثير عزة: 187، 229.
418 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 163.
419 ينظر: المصدر نفسه: 166.
420 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 34.
421 ينظر: قيس ولبنى: 150، وديوان كثير عزة: 404.
422 لسان العرب: مادة (كنى).
423 دلائل الإعجاز: 44.

وقال ابن الاثير في الكناية: ((حد الكناية الجامع لها هو أنها كل لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانب الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز، نحو قوله تعالى: ((إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ))[424].

فقد كنى بذلك ـ يقصد لفظة ـ النعجة عن النساء، والوصف الجامع بينهما هو التأنيث فالمعنى هنا يجوز حمله على الحقيقة كما يجوز حملة على المجاز))[425].

وقسّم البلاغيون الكناية إلى ثلاثة أنواع هي: الكناية عن الصفة، والكناية عن الموصوف، والكناية عن النسبة.

أ. الكناية عن الصفة: وهي التي يطلب بها الصفة نفسها، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت، ولعل من أهم الصفات الجمالية التي ركز عليها الشاعر العذري في صوره الكنائية صفة امتلاء جسم المحبوبة، ودقة خصرها، وبطء مشيتها، وهو إن وصف هذه الصفات إنما يريد الجانب الحسي الجمالي فضلا عن الجانب المعنوي في تأكيد ترفها، وأنها منعمة ومخدومة، من ذلك قول مجنون ليلى:

إذا أقبَلَت تَمشي تَقارِبُ خَطوَها إلى الأقرَبِ الأدنى تَقَسَّمَها البُهرُ

مَريضَةَ أثناءَ التَعَطُّفِ إنَّها تَخافُ عَلى الأردافِ يَثلُمُها الخَصرُ[426]

فهو يريد من هذا التعب والإعياء في المشي أن يكني عن امتلاء جسمها كصفة حسية جمالية، وفي الوقت نفسه يريد أن يرمز إلى ترفها ودلالها، ومثله قول قيس بن ذريح:

إذا ما مَشَت شِبراً مِنَ الأرضِ أرجَفَت مِنَ البُهرِ حَتّى ما تَزيدُ عَلى شِبرِ[427]

---

424 ص: 23.

425 المثل السائر: 248/2.

426 ديوانه: 101.

427 قيس ولبنى: 92.

وكثيرا ما يلجأ الشاعر العذري إلى الكناية حينما يصف امتلاء جسم المحبوبة، وهذا أنسب إلى عفة غزله، من ذلك قول نصيب بن رباح:

إذا مـا الـزل ضـاعَفن الحَشـأيـا كَفـاهـا إن يَـلاث بهـا إزار[428]

وفي المعنى نفسه قول كثير عزة:

مِنَ الهَيفِ لا تَخزى إذا الريحُ ألصَقَت عَلى مَتنِها ذا الطَرَّتَينِ المُنَمنَما[429]

أو يتخذ من الزينة التي تتزين بها المحبوبة منفذا لوصف هذا الامتلاء كقوله:

يَـجـولُ الوِشـاحُ بِـأقـرابِهـا وَتَـأبى خَلاخِلُهـا أن تَـجولا[430]

وهناك عدة زوايا ينفذ الشاعر العذري منها إلى كنايته عن ترف المحبوبة، وأنها مخدومة، منها ما يخص بطء مشيتها[431]، وإصابتها بالإعياء والتعب من المشي[432]، وهناك زينتها التي تدل على ترفها[433]، فضلا عن امتلاء جسمها[434]، ونعومة جلدها الذي إذا ما مشى النمل عليه لترك ندوبا[435]، ويكنى عن ذلك أيضا بثقل الحرير عليها وشكواها من ثقل العقد، فيقول قيس بن ذريح:

يُثَقِّلُهـا لُبـسُ الـحَريـرِ لِلينِهـا وَتَشكو إلى جاراتِها ثِقَلَ العِقدِ[436]

فيبالغ في وصف ترفها لدرجة أن الحرير يدمي جلدها[437]، ولا سيما أنها لم تجرب عيشة الضنك، فلا تعرف البؤس وشدة العيش وسوء الحال، وانما هي مرهفة منعمة، مما أثر في شكلها وزاد من جمالها، فهي بيضاء محافظة على

---

428 شعر نصيب بن رباح: 89.
429 ديوانه: 134.
430 ديوانه: 391.
431 ينظر: ديوان جميل بثينة: 128.
432 ينظر: المصدر نفسه: 45، 69.
433 ينظر: المصدر نفسه: 58، 59.
434 ينظر: ديوان كثير عزة: 228.
435 ينظر: الفصل الأول من الدراسة.
436 قيس ولبنى: 83.
437 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 167.

تألقها، زاهية كالشمس لأنها لم تخطُ من خدرها حتى شبرا، فهي ليست بحاجة إلى الخروج والتعرض لحرارة الشمس؛ لان هناك من يخدمها وينفذ أوامرها ويقوم بتأدية طلباتها، فيقول في ذلك مجنون ليلى:

بَرَهرَهَةٌ كَالشَمسِ في يَومِ صَحوِها   مُنَعَّمَةٌ لَم تَخطُ شِبراً مِنَ الخِدرِ[438]

ولأنها مخدومة فهي لا تحتاج إلى شد النطاق عليها، فهي ليست بخادمة فتتفضل وتنتطق للخدمة[439].

ومن الصفات الجمالية الأخرى التي كنى عنها الشاعر العذري طول رقبة المحبوبة، فعدل عن التصريح بهذه الصفة إلى الكناية عنها بـ(بعيدة المقراط)؛ لان بعد المسافة بين شحمة الأذن والكتف يستلزم طول الجيد، فيقول كثير عزة:

مِن الشُمِّ مِشرافٌ يُنيفُ بِقُرطِها   أسيلٌ إذا ما قُلِّدَ الحَليَ واضِحُ[440]

ونلحظ أن الشاعر العذري قد اعتمد على التركيب في كنايته بالشواهد الشعرية السابقة، وقد يلجأ في كنايته إلى المفرد، لان الكناية يمكن تقسيمها إلى مركبة ومفردة، وأما الألفاظ المفردة التي استعملها الشاعر في الكناية فهي لفظة (مكسال) ليدلّ بها على ترف المحبوبة التي لا تعرف القيام بأي عمل فهي مكسال لأنها مخدومة[441] من ذلك قول جميل بثينة:

من الحور مكسال كأن سموطها   تقلدها ريم بوجرة خاذل[442]

وقد يجمع بين حيائها وترفها بكنايتين، كقول كثيرعزة:

هِجانُ اللَونِ وَاضِحَةُ المُحَيّا   قَطيعُ الصَوتِ آنِسَةٌ كَسولُ[443]

---

438 المصدر نفسه: 121.

439 ينظر: ديوان كثير عزة: 291، وديون جميل بثينة: 209.

440 ديوانه: 187.

441 ينظر: ديوان جميل بثينة: 218، وديوان كثير عزة: 399، 463.

442 ديوانه: 159.

فـ(قطيع الصوت) كناية عن الحياء والخفر، و(كسول) كناية عن النعمة والترف.

ويكرر جمعه بين كنايتين[444] في قوله:

فَأقسِـمُ لَو أتَيتُ البَـحرَ يَوماً   لأشـرَبَ ما سَـقَتني مِن بُـلالِ

وَأقسِـمُ أنّ حُبَّـكِ أمُّ عَـمرِو   لَـدى جَنبي وَمُنقَطَعِ السِعالِ[445]

فقد كنى عن اكتفائه بالقليل منها بـ (سقتني من بلال)، وكنى عن حبها القريب منه جدا بـ (منقطع السعال).

ومن الصفات المعنوية التي كنى عنها الشاعر الحياء عند محبوبته[446] وصغر سنها[447]، وغيظ العواذل[448]، والكرم[449]، والشجاعة وحسن الكلام[450]، والوقت[451] والخطأ والعثار من المحبوبة[452] واخلاف المودة[453]، والشيب[454] والشباب[455]، والخصام والشحناء[456]، وكثرة المودة[457].

ب. **الكناية عن الموصوف:** وهي التي يطلب بها الموصوف نفسه والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكني عنه لاتتعداه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه.

---

443 ديوانه: 119.

444 ينظر: المصدر نفسه: 219.

445 المصدر نفسه: 230.

446 ينظر: قيس ولبنى: 84. وديوان جميل بثينة: 100.

447 ينظر: ديوان جميل بثينة: 67.

448 ينظر: المصدر نفسه: 181.

449 ينظر: ديوان ليلى الاخيلية: 79.

450 ينظر: المصدر نفسه: 83.

451 ينظر: ديوان كثير عزة:186،وديوان جميل بثينة:32،ديوان ليلى الاخيلية:115،79.

452 ينظر: ديوان كثير عزة: 102.

453 ينظر: المصدر نفسه: 93.

454 ينظر: ديوان جميل بثينة: 106.

455 ينظر: المصدر نفسه: 228.

456 ينظر: ديوان كثير عزة: 201.

457 ينظر: ديوان جميل بثينة: 70.

كما نرى ذلك في كناية (هتوف الضحى) فهي مختصة بالحمامة [458] كقول نصيب بن رباح:

ونبه شَـوقي بَعدَما كُنـت نائِمـا   هتوف الضُحى مَشـغوفَة بِالتَرنم[459]

وكنى مجنون ليلى عن العين بـ (شافية الأحزان) في قوله:

نَظَرتُ بِمُفضى سَيلِ جَوشَـينِ إذ غَدوا   تَخُـبُّ بِأَطـرافِ المَخـارِمِ آلُهـا

بِشـافِيَـةِ الأَحـزانِ هَيَّـجَ شَـوقُها   مُجامَعَـةُ الأُلافِ ثُـمَّ زِيـالُها[460]

وكنى قيس بن ذريح عن المرأة بـ (مخضوب البنان) في قوله:

وَإِن حَلَفَت لا يَنقُضُ النَأيُ عَهدَها   فَلَيـسَ لِمَخضوبِ البَنانِ يَمينُ[461]

وكنى مجنون ليلى عن الغراب بـ (ابن دأية)[462] ((سمي بذلك لأنه يقع على داية البعير الدبر فينقرها))[463].

والذي نلحظه في إسلوب (الكناية) في الغزل العذري أنها تختص ببيان مزايا جمالية لمحبوبات الشعراء العذريين في أغلب الأحيان ولا سيما امتلاء أجسامهن، وتصوير ذلك كان مدعاة للخجل ولا يتناسب مع عفة الغزل العذري، لذا يعد إسلوب الكناية منفذ الشاعر العذري الذي استطاع من خلاله تجنب التصريح بالفاظ أو عبارات تعدّ غير لائقة مع غزله العفيف وقد تدخل في دائرة الحرام، ويمكن أن يتعرض فيها الشاعر إلى اللوم أو النقد بخروجه على آداب المجتمع الذي يعيش فيه، لذا نراه قد لجأ في أغلب أوصاف المرأة الجمالية ولا سيما الحسية أو ما يخصّ جسمها إلى وسيلة الكناية لينجو مما قد يسيء إليها وإليه

---

458 ينظر: شعر نصيب بن رباح: 85، 102، 106، وديوان مجنون ليلى: 48.

459 شعر نصيب بن رباح: 130.

460 ديوانه: 178.

461 قيس ولبنى: 150.

462 ينظر: ديوانه: 168.

463 لسان العرب: مادة (دأي)، الدأية: وهي فقار الكاهل في مجتمع ما بين الكتفين من كاهل البعير خاصة

على عكس ما رأينا في التشبيه الذي كان أسلوبا للإيضاح والتفهيم لجأ فيه الشاعر العذري إلى بيان معاناته النفسية؛ لأنه يريد إيصالها للمتلقي من دون أن يتستر عليها ليتفاعل معه الآخرين ويتأثروا لآلامه أما الاستعارة فقد كانت مقسمة بين الاستعمال المعنوي ما يخصّ الانفعالات والإرهاصات النفسية للشاعر العذري، والاستعمال الحسي الجمالي للمحبوبة وقد أظهر الشاعر العذري من هذه الأساليب البيانية تفاوتاً في التمكن الفني والقدرة التصويرية مسجلاً صعوده في أغلب الأحيان إلى نشاط ذهني متميز، ونزوله في بعض المرات.

الفصل الثالث

الدراسة الفنية

المبحث الأول: بنية قصيدة الغزل العذري في العصر الأموي

المبحث الثاني: البنية السردية في شعر الغزل العذري في العصر الأموي

المبحث الثالث: البنية الإيقاعية في شعر الغزل العذري في العصر الأموي

المبحث الأول

مدلول البُنى في اللغة والاصطلاح

الاتفاق وارد في المظان اللغوية على أن ((البنَىْ: نقيض الهدم، بنى البَنَّاءُ البِناء بَنْيا وبِنَاءً وبنيِ، مقصور، وبُنياناً وبِنْيةً وبنَايَةً وابْتَناه وبَنَّاه))[1]، ((والبِناء: المَبْنيُ، والجمع أَبنيةٌ، وأبنياتٌ جمعُ الجمع.... وإنه أصل البناء فيما لا ينمى كالحجر والطين ونحوه.

والبَنَّاءُ: مُدَبِّرُ البُنيان وصانعه..... والبِنْيَةُ والبُنْيَةُ مابَنَيْتَهُ، وهو البِنَى والبُنى... وإن أراد البناء الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر))[2]، فنقول: البُنَى، و((البنَى: الأبْنِية من المَدَر أو الصوف))[3].

ولايبعد المعنى القرآني لهذه الكلمة عن مدلولها اللغوي في قوله تعالى ((الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً))[4]، وأيضا في قوله تعالى ((لَكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ))[5].

إلا أن التغيير أصاب هذه اللفظة حينما دخلت مصطلحاً من المصطلحات الأدبية والنقدية، فيقصد بالبُنْيَة ((المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى غير التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور))[6].

---

1 لسان العرب: مادة (بنى).
2 المصدر نفسه: مادة (بنى).
3 المصدر نفسه، وينظر تهذيب اللغة: مادة (بنى)
4 البقرة: 22.
5 الزمر: 20.
6 معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 96.

يقول انطوني ويلدن: ((البناء هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام... إن هذه القوانين تحكم سلوك النظام... إن هذه القوانين تتحكم في العناصر أو المكونات التي يمكن أن تحل محل بعضها البعض))[7].

وهذا الالتزام يقترب باللفظة من معناها اللغوي، ويكاد المعنى اللغوي أن يكون موصولاً بالمعنى الاصطلاحي الذي أكسب اللفظة ثراءً دلالياً. وتتضح الرؤية لمصطلح البنية في الكلام أنها ((صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته))[8]

وفي هذا بعض تأكيد لقول قدامة بن جعفر: ((بنية الشعر أنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر...))[9]، ((فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال))[10].

ومع هذا فإن استقرار المصطلح وتحديده مسألة نسبية لا يمكن المجازفة في القول إن البنية بكونها مصطلحاً حُددت دلالته تحديداً جامعاً لا مجال فيه، وإن كانت هناك محاولات نقدية حديثة لتحديد مفهوم البنية من أنها ((كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه))[11].

وهذا يدلّنا على تعلق مصطلح البنية بمصطلح آخر، إذ لا يمكن أن تتضح البنية بوصفها مفهوماً إصطلاحياً إلا بوجودها مرتبطة بإحدى المصطلحات مثل (بنية القصيدة أو البنية السردية، أو البنية الإيقاعية)، مما أدى إلى توسع في استعمالاتها الأدبية والنقدية كونها مصطلحاً له دلالاته النقدية والأدبية من دون لبس.

---

7 المصطلحات الأدبية الحديثة: 104.
8 معجم النقد العربي القديم: 1/ بنية.
9 نقد الشعر: 60.
10 المصدر نفسه: 174.
11 نظرية البنائية: 121.

بنية قصيدة الغزل العذري في العصر الأموي:

إن قصيدة الغزل العذري لم تنسلخ في بنائها الفني عن القصيدة العربية القديمة في العصرين الجاهلي والإسلامي، إذ استمدت البناء الفني من هذين العصرين، فقُسم البناء على ثلاث محاور هي: القصيدة المكتملة البناء، والمقطعات الشعرية، والأبيات المنفردة.

1. قصيدة البناء الفني المتكامل: هي القصيدة التي تبدأ بافتتاحية ذكر الأطلال والغزل، ثم تتجه إلى الرحلة بذكر الناقة أو الفرس، ومنها إلى المديح أو أي غرض آخر. إلا أن هذا لا يعني أن الشاعر العذري التزم بهذا البناء في قصائده كلها ولم يخرج عنه، بل سار عليه في بعض القصائد، ولم يكن الشعراء العذريون كلهم ملتزمين بهذا البناء، بل بعض منهم، وهناك قصائد تجاوز فيها الشاعر العذري هذا المنهج، وتناول فيها غرض الغزل مباشرة والذي يبدو ليّ أنه لم يفعل ذلك إلا لأنه كان خاضعاً لدوافع نفسية فرضت عليه ترك التقليد الفني المعروف في القصيدة العربية القديمة، فلوعة الحب تلح عليه بإتجاه مباشر إلى الغزل من دون أن يمر بأيٍّ من هذه الخطوط المتبعة، فالألم الذي يعصر قلبه لا يترك له مجالا في ذلك، والبعد والفراق قد أضناه وأتعبه مما جعله يخرج عن البناء الفني المتكامل، لذا أحيانا يدخل إلى غرض الغزل مباشرة.

ومن الجدير بالذكر أنه لا يمكن أن نقيس بنية قصيدة الغزل العذري بمقياس البناء الفني للقصيدة الجاهلية؛ وذلك لأن ظرفها إختلف عن ظرف القصيدة الجاهلية، حتى وإن اتبعت البناء نفسه، فلابد من أن يكون لها منظور مختلف نابع من منطلق اتفاق هذا البناء مع حاجات الشاعر العذري ودوافعه ومواقفه، فالاتجاه يختلف عن اتجاه الشعراء الذين سبقوه، فمثلا الغزل أغلبه في بناء القصيدة الجاهلية فرضه التقيد الفني الذي يلتزم به الشاعر القديم، وأما في قصيدة الغزل العذري فالغزل فيها صادق العاطفة ونابع من تجربة شعورية حقيقية تعج بالألم والمعاناة؛ لذا فإن بناء القصيدة الجاهلية تشده الوحدة الحسية، فعلى الرغم من تعدد الموضوعات (ذكر الأطلال أو الغزل، ثم ذكر الناقة، ثم الغرض الرئيس)، يمكن لنا أن نربط هذا التعدد بالوحدة الحسية التي

يمتلكها الشاعر الذي بنى قصيدته، وينتقل من موضوع إلى آخر على وفق منهج نابع من ذكائه، يهدف فيه شد الأسماع، وميل القلوب نحوه، وأما في قصيدة الغزل العذري فهناك ما يسمى بالوحدة الداخلية تربط بين الموضوعات المتعددة فيها، و((إن الحاجة للتعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من مجرد ميل في الكلمات لتحشى في الأشكال))[12].

إذن التجربة الشعورية للشاعر العذري هي التي تفرض عليه شكلاً معيناً لبناء قصيدته، فأحيانا يلتزم البناء الفني المتكامل، ونلمح مثل هذا البناء عند كثير عزة في بعض قصائده التي تستوفي محاور البناء الفني من البدء بالاطلال والغزل ثم ذكر الناقة وبعدها يأتي المديح أو ما سواه من الأغراض الشعرية الأخر[13]، كقصيدته التي يبدأها بذكر الأطلال، فيقول:

ألم تـربع فتخبـرك الطلـول	ببينـة رسـمها رسـمٌ مُحيـلُ[14]

وبعد أن ينتهي من الأطلال ينتقل إلى الغزل في قوله:

تصيُـد ولا تُصـادُ ومن أصابت	فـلا قـوداً، وليس به حميـلُ[15]

ومن ثم ينتقل – بعد أبيات من الغزل – الى المديح، فيقول:

فـدع ليلى فقـد بخلت وصدّت	وصـدع بين شـعبينا الفـلولُ
واحكم كـل قـافيـة جـديـد	تخيرهـا غـرائـب ماتقـولُ
لابيـض مـاجـد تُهـدي ثنـاهُ	إليـه، والثنـاء لـه قليـلُ[16]

ثم يتجه إلى الرحلة ووصف الناقة، فيقول:

---

12 الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 236.

13 ينظر: ديوان كثير عزة: 75، 131، 140، 164، 194، 254، 284.

14 المصدر نفسه: 118.

15 المصدر نفسه: 119، القود: قتل النفس بالنفس، الحميل: الكفيل.

16 المصدر نفسه: 120.

سـلوك حيـن تشـتبه الفيافي ويخطئ قصـد وجهته الدليل[17]

ثم يُنهي الرحلة ليعود إلى المديح مرة أُخرى، فيقول:

تكـادُ تطيـرُ إفراطـاً وسـغبا إذا زُجـرت ومـدّ لهـا الـحبولُ

إلى القـرم الـذي فـاتت يـداه بفعل الـخير بسـطة من يُنيلُ[18]

وقد ينهج الشاعر العذري هذا النهج الفني في بناء قصيدته باعتماده على الغزل والأطلال والرحلة[19]، لكن التجربة الشعورية أو الداخلية ـ كما قلنا سابقاً ـ تختلف عن تجربة الشاعر الجاهلي، فتزيد قناعتنا أن الشاعر العذري أخضع تجربته الشعرية لتجربته الشعورية.

وهناك قصائد طويلة يدخل الشاعر فيها إلى غرض الغزل مباشرة من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة[20]، يكثف فيها عدة صور جزئية لا يربطها سوى رابط التجربة الشعورية الذاتية[21]، ولاسيما فيما يخصُّ القصائد التي يذكر فيها الشاعر العذري الصفات الجمالية للمحبوبة، فإنه يعقد العزم على الإلمام بأكثر من صفة، فلا يكتفي بصفة أو صفتين، بل يذكر أكثر من ذلك لتكتمل صورة المرأة المثال التي رسمها في خياله، فيصف بها محبوبته، كما يتضح ذلك في قول جميل بثينة:

حلـت بثينـة من قلبـي بمنـزلة بـين الـجوانح لم ينـزل بهـا أحدُ

صادت فؤادي بعينيها ومُبتسم كـأنـه حيـن أبـدتـه لنـا بَـرَدُ

عـذب كـأن ذكي المـسك خالطـه والزنجبيـل ومـاء المزن والشـهدُ

---

17 ديوانه: 122، القرم: السيد الهمام.

18 ينظر على سبيل المثال: ديوان جميل بثينة: 44 – 49، 90 – 92، 102 – 104، 118- 119، 127- 130، 132 – 140، 145 – 150، 187 – 189، 206 – 209، 221 – 224.

19 ينظر:ديوان كثير عزة: 91، 95، 108، 126، 151، 157، 170، 181، 189، 200، 205، 227، 368، 379، 419، 433.

20 ينظر: قيس ولبنى: 102 – 109، 112 – 115، 127 – 131، 159 – 162.

21 ديوانه: 58، اكتفينا بهذه الأبيات من القصيدة تُنظر كاملة: 58 – 59- 60.

وجيد أدماء تحنـوه إلـى رشـا	أغـن لـم يتبعهـا مثلـه ولـد
رجـراجه رخصـه الاطراف ناعمة	تكاد من بدنها في البيـت تنخفدُ
خدل مخلخلها وعـث مؤزرهـا	هيفـاء لم يغـذها بـؤس ولا وبـدُ
هيفــاء مقبلــة عجـزاء مدبره	تمـت، فليس يرى في خلقها أودُ[22]

2. المقطعات الشعرية: قد اختلف في عدد الأبيات التي تتألف منها المقطعة[23]، فمنهم من ذكر أنها دون سبعة أبيات، أو دون عشرة أبيات،فقال ابن رشيق: ((وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الايطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس... ومن الناس لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد))[24]، فيظهر الاختلاف متأرجحاً بين السبع أبيات والعشر، ونحن سرنا في هذا المبحث على اعتبار القطعة عشرة أبيات فما دون.

ونلحظ أن ظاهرة المقطعات الشعرية أكثر حضوراً في الغزل العذري من القصائد المكتملة البناء بل ومن الأبيات المفردة أيضا؛ لأنها أفضل استيعاباً لتجربة الشاعر العذري الذاتية، وأكثر إلماماً بمعاناته النفسية، وأسرع إيصالا لها للمتلقي، فالمقطعات الشعرية ((هُنَّ بالقلوب أوْقَع، وإلى الحفظ أسرع، وبالألسن أعلق، وللمعاني أجْمَع، وصاحبُها أبْلَغ وأوْجَز))[25].

ومن المقطعات الشعرية التي تعكس الوحدة الفنية والشعورية المتكاملة، مقطعة الصمة بن عبد الله القشيري، فهي تصوير لحالة نفسية قائمة على تسجيل ما ينتاب الشاعر من حركات نفسية، متمثلة بلوم نفسه، والحزن على فراق المحبوبة، والحنين إلى الديار، والشعور بالألم والحسرة على ما تَبقى من ذكريات المحبوبة، مما هيأ لهذه المقطعة الشعرية إطاراً للترابط والانسجام بين أجزائها، على وفق التعبير الشعوري الذي يبدو في قوله:

---

22 ينظر: أبحاث في الشعر العربي: 31.

23 العمدة: 188/1- 189.

24 كتاب الصناعتين: 174.

25 الأغاني: 12/6.

أمن ذكر دارٍ بالرقاشين أصبحت بها عاصفات الصيف بدءاً ورجعا

حننت إلى ريا ونفسك باعدت مـزارك من ريـا وشـعباكمـا معا

فما حسـن أن تأتي الامرَ طائعاً وتجزع أن داعـي الصبابـة أسـمعا

كأنك لـم تشهـد وداع مفـارق ولم ترَ شـعبـي صاحبين تقطعـا

بكت عيني اليسرى فلما زجرتها عن الجهل بعد الحلم أسبلتـا معـا

ولما رأيتُ البشر قد حال بيننـا وجالت بنات الشوق في الصدر نزعا

تلفت نحو الحي حتى وجدتنـي وجعت من الاصغـاء ليتـاً وأخدعا

واذكر ايام الحمى ثـم انثنـى على كبدي مـن خشيـة أن تصدعا

فليست عشيات الحمى برواجع عليك ولكـن خـل عينيـك تدمعـا[26]

ومن الجدير بالإشارة إليه أن أغلب المقطعات الشعرية في الغزل العذري تعالج حالة شعورية معينة للشاعر، ولاسيما فيما يخص أسلوب التشبيه الدائري[27]، والأسلوب السردي[28]، إذ إن الملاحظ أن الشاعر العذري يعتمد في هذين الأسلوبين على نمط المقطعات الشعرية.

3. الأبيات المفردة: قد يستكمل الشاعر العذري إطار صورته الشعرية في بيت واحد أو بيتين، إي إن البيت يكون وحدة قائمة بذاتها، ومما نلحظه في بناء بعض قصائد الغزل العذري أنها تفتقر إلى الوحدة العضوية، فكل بيت فيها مستقل بذاته، لا ارتباط له بما قبله ولا بما بعده، ولعل ذلك يعود إلى التأثر بالموروث الثقافي القديم، ونتيجة لاستقلال البيت في القصيدة ستكون هناك عدة صور جزئية في القصيدة الواحدة، إلا أن التجربة الشعورية هي الصورة الكلية التي تجمع هذه الصور الجزئية، فالشعور العام في القصيدة تسايره هذه الصور

---

26 الأغاني 8/6.

27 ينظر: التشبيه الدائري في المبحث الثاني من الفصل الثاني في هذه الدراسة.

28 سنتناول البنية السردية في المبحث الثاني من هذا الفصل.

مع الفكرة العامة للقصيدة، وهذا مدعاة إلى تأكيد عدم التنافر بين أجزاء القصيدة، فالاضطراب يكون في الصورة الشعرية إذا تنافرت هذه الأجزاء في داخل القصيدة، أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها[29]، فهناك إتفاق بين الصورة الجزئية والاتجاه العام للقصيدة، وسيقتصر هذا الموضوع ـ الأبيات المفردة ـ على تناول الأبيات التي لم تأتِ من ضمن القصائد، بل التي نُظمت منفردة.

وقد ظهر لنا من هذه الأبيات المفردة ميل الشاعر العذري إلى الإيجاز، فهو يوجز الفكرة التي تراود ذهنه في بيت أو بيتين يستكمل فيهما صورته الشعرية، فلا يريد الإطالة لان الحالة النفسية التي هو فيها تلح عليه بعدم الإطناب، ومن الأبيات المفردة التي رصد فيها الشاعر العذري حالة معينة، قول قيس بن ذريح:

صدعتِ القلبَ ثم ذررت فيه ... هواك فليم فالتأم الفطورُ

تغلغل حيث لم يبلغْ شرابٌ ... ولا حزنٌ ولم يبلغ سرورُ[30]

فهو اكتفى بهذين البيتين لأن حاجة معينة دعته إلى قولهما من دون إطالة فهو محاط بظرف خاص[31]، ومنه تأكيده عدم كشف سر محبوبته في قوله:

لو أنّ أمرأ اخفى الهوى عن ضميره ... لمت ولم يعلم بذاك ضميرُ

ولكن سألقى الله والنفس لم تُبح ... بسرك والمستخبرون كثيرُ[32]

ومثله قول مجنون ليلى:

وشغلت عن فهم الحديث سوى ... ما كان منك وحبكم شغلي

وأديم نحو محدثي ليرى ... أن قد فهمتُ وعندكم عقلي[33]

---

29 وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: 278.

30 قيس ولبنى: 88-89.

31 ينظر: المصدر نفسه (المعرفة الحادثة): 88.

32 المصدر نفسه: 91.

وقوله:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على المـاء خانتـه فـروج الأصابع[34]

ونحن بهذه التوطئة عن (بنية قصيدة الغزل العذري) أردنا الدخول منها إلى دراسة البنية في موضوعات أخرى منها (البنية السردية) و(البنية الإيقاعية)، لذا لم نستقصِ الشواهد الشعرية التي تخص موضوع بنية القصيدة كلها، واكتفينا بعينات وصلنا فيها إلى أن الشاعر العذري لم يخرج كلياً عن البناء الفني التقليدي القديم للقصيدة العربية، إلا أن المقياس الذي نقيس عليه منهجه الفني يختلف بعض الشيء عن مقياس المنهج الفني القديم؛ لأن الدوافع النفسية تختلف بين الاثنين، فضلا عن الحاجات الذاتية التي تفرض على الشاعر العذري اختيار بناءً مناسباً لها، ولهذا نلمس تفاوتاً بين شعراء الغزل العذري في انتقاء البناء الفني الملائم لتجربة كل واحد منهم.

ونلحظ أن الشاعر العذري غالباً ما يميل إلى نظم المقطعات الشعرية، إذ كان لها الحظ الأوفر في شعره، والسبب أن هذه المقطعات هي أكثر استجابة لاحتواء تجربته الشعورية والإلمام بها، مما سهل عليه التأثير المباشر في المتلقي، وأما اعتماده على الأبيات المفردة فكان لتسجيل حالة شعورية معينة مرّ بها في آنها.

ولم نخوض في مسألة الوحدة العضوية[35]، من حيث وجودها وعدمه في قصيدة الغزل العذري؛ لأنه أمر يطول شرحه ومتعدد الاتجاهات، مما يبعد المبحث عن الاختصار الذي أريد له، كونه مدخلا إلى دراسة بُنيات أُخرى لقصيدة الغزل العذري.

---

33 ديوانه: 182.

34 ديوانه: 155.

35 ينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: 319 وما بعدها، ففيه تفصيل عن الآراء التي جاءت في مسألة الوحدة العضوية.

المبحث الثاني

مدلول السرد في اللغة والاصطلاح:

السرد في اللغة هو: ((تقدمةُ شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضُه في أثر بعض متتابعاً. سَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرُدُهُ سَرْداً إذا تابعه. وفلان يَسْردُ الحديث سرداً إذا كان جَيِّد السياق له. وفي صفة كلامه ﷺ لم يكن يَسْردُ الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه. وسَرَد القرآن: تابع قراءته في حَذْر منه والسَّرَد: المُتتابع))[36].

((ويقال: سَرَدَ فلانٌ الحديث يَسَرُدُه سَرْداً: إذا تابَعَه. وسرد فلانٌ الصَّوْمَ إذا وَالاه))[37].

وتكاد تتفق الدلالة المعجمية على أن السرد هو التتابع[38]. مما يفسح المجال لنا بالدخول في معناه الاصطلاحي لما نجد من تقارب بين المعنيين، فالسرد في الاصطلاح ((هو المصطلح العامُّ الذي يشتمل على قص حَدَثٍ أو خبر أو أخبار سواءً أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال))[39]. ومن الطبيعي أن قص الحدث أو أحداث أو الخبر يعتمد على التتابع ويرتبط به. ويلتقي مصطلحا (البنية والسردية) ليكونا بنية مساعدة لبنية الشعر، وذلك لأن ((إضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة، وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم الكلام، وإنما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية. فهي بنية متفاعلة، يستفيد كل شق فيها من الشق

---

36 لسان العرب: مادة (سرد).
37 تهذيب اللغة: مادة (سرد).
38 ينظر: تاج العروس: مادة (سرد)، وأساس البلاغة: مادة (سرد).
39 معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 198.

الأخر، وينعكس عليه في الوقت نفسه))[40]، إذ إن السردية فرع من أصل كبير هو: الشعرية التي تعنى

باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها[41]، فالمنفعة متبادلة بين البنية السردية والشعر ومتواصلة بينهما، والحاجة قائمة مادام السرد يمثل مظهراً من المظاهر التعبيرية بوصفه مظهر إبداعي أتكأ عليه الشاعر العذري لإنضاج تجربته الشعرية مؤكداً في الوقت نفسه إخلاصه لتجربته الشعورية وهو يخضعها لهذا النمط من المعالجة.

ولا يستقيم أمر السرد أو ينجح إلا في ضمن البنية وذلك لان ((السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ / ومروي / ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد، إن السردية هي: العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة))[42].

واتجهت عناية هذا المبحث إلى الخوض في البنية السردية للغزل العذري، لأثبات أمر هو أن الشعر العربي القديم لم يتسم بالغنائية المطلقة فحسب، وإنما كان ميله إلى نمط استوعب حاجاته في مختلف أوجه حياته واضحاً في إدخال (السرد) إلى خطابه الشعري، الذي مثل منحى من مناحي الثقافة العربية، واستجاب لمكونات تلك الثقافة[43].

فالسردية ـ إذن ـ تسند الشاعر العذري على إظهار خطابه الشعري وعرض أفكاره في ضمن مخيلة معينة مأطرة بإطار الزمان والمكان، وتنامي الحدث المُسرد بالتتابع،لأن اعتماد المخيلة في تتابع هذه الأحداث لا يمكن أن يتم إلا من خلال السرد، لذا نرى الشاعر العذري قد دار في مدار السرد واعتمد عليه كونه نمطاً من الأنماط الإبداعية التي أوصلت تجربته الذاتية خير توصيل.

---

40 الشعر العربي المعاصر: 0301

41 ينظر: الشعرية: 23.

42 السردية العربية للموروث الحكائي العربي: 8.

43 ينظر: المصدر نفسه: 4.

والشاعر العذري لم يبتعد عما كان موجوداً في الشعر الجاهلي من سردية واضحة في بنائه الفني القائم على الافتتاحية والرحلة، فليس بدعاً على الشاعر العذري أن يعتمد على هذا الأسلوب كما اعتمد عليه من سبقه من الشعراء، وإن اختلفت التجربة الشعورية بين الاثنين، فالشاعر الجاهلي أراد إيصال التجربة الموضوعية التي تبعده عن الذاتية أحياناً ليتأزر بنطاق القبيلة فلا يبتعد عنها، وأما الشاعر العذري فتجربته ذاتية خاصة به ومعاناته النفسية تعنيه ولا تخص غيره، ومع هذا جاء (السرد) ملائماً للتجربتين الموضوعية والذاتية، وقادراً على احتضان ما هو حسي أو واقعي ممتزجاً بالمخيلة، بوصفها عاملاً مساعداً لإنضاج التجربة الشعرية، وفضلا عما يهيؤه السرد من نمط إبداعي يوسع أفق التجربة الشعرية فإنه يمكن أن ينتقل بالتجربة الشعورية من ذاتيتها إلى موضوعية مقبولة ومعقولة فيصبح ((التلاحم بين الشعور والتفكير هو المسلمة ألا ولى لكل عمل فني، سواء أكان شعراً أم سواه. فإذا كان الشعور ترجماناً مباشراً عن الذات فإن الفكر هو الإطار الموضوعي الذي يضم هذا الشعور))[44]، فمن ((ابرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعوراً ذاتيا صرفاً))[45] مما خدم الشاعر العذري لإظهار تجربته الشعورية والشعرية معاً ناضجتين ومكتملتين، إذ لا يمكن أن نعزل التجربة الشعورية مهما كانت عاطفية عن الفكر الذي يحمله الشاعر ((ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى يصير أفكاره الذاتية موضوعية، بأن يجعلها موضوع تأمله))[46]، وإخلاصه لتجربته الشعورية يبعده عن صوت الأنا المستبدة في قصائده الذاتية إلى صوت نابع من السرد (هو، هي.....)، وهذا بطبيعة الحال يتيح للشاعر أن يتصل بالقارئ[47].

---

44 الشعر العربي المعاصر: 280- 281.

45 المصدر نفسه: 280.

46 النقد الأدبي الحديث: 384.

47 ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية: 16.

عناصر السرد في الغزل العذري

1. الحدث: يشغل الحدث حيزاً واسعاً من معالم السرد ولاسيما أنه ملم بوحدات السرد الأخرى من زمان ومكان وحوار وشخصيات فهو يمثل المرتكز الذي يرتكز عليه الشاعر العذري في إيصال التجربة الشعورية إلى المتلقي، والمحور الذي يدور حوله أغلب مكونات البنى السردية، فهو الفعل الذي تقوم به الشخصية مقترناً بزمان ومكان معينين، ولا يمكن للقصة أن تقوم من دونه[48].

وللحدث أهمية في إنضاج التجربة الشعرية السردية عند الشاعر العذري، على أن لا ننسى ((إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها))[49]، فان تشابهت الأحداث

بين الشعراء العذريين واشتركوا بها، فلابد من اختلاف في مستوى السرد أي طريقة نقل الحدث، وهنا تدخل في حسابنا مسائل التعبير والتأليف والأسلوب، وبذلك يطرح الشاعر العذري نتاجاً أدبياً يبلغ حد الأصالة والوجدانية[50]. تتفاوت من شاعر لآخر.

وقد يشترك الشعراء العذريون في أحداث معينة مع الاختلاف في طرائق سردها من هذه الأحداث (وصف نار المحبوبة، وسير الظعن، وزيارة المحبوبة، والطبيب المداوي)، وهناك أحداث تمثل الشاعر العذري وحدَهُ من دون غيره من الشعراء العذريين، كما في وصف مجنون ليلى لحدث صيد الذئب وما يحمله هذا الحدث من دلالات نفسية تخصُّ الشاعر وحده من دون غيره من الشعراء العذريين، فيقول:

أبى الله أن تبقى لحيّ بشاشـةٌ	فصبراً على ماشاءهُ الله لي صَبْرَا
رأيت غزالا يرتعي وسْط روضةٍ	فقلتُ أرى ليلى تراءَت لنا ظُهْرَا
فيا ظبيُ كل رغداً هنيئا ولاتخفْ	فإنك لـي جارٌ ولا ترهَبِ الدهرا

---

48 ينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة: 11.

49 دليل الدراسات الأسلوبية: 16.

50 ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية: 16.

وعندي لكم حِصْنٌ حَصِينٌ وصارِمٌ	حسامٌ إذا أعلَمتُه أحسـنَ الْهَبَرا
فما راعني إلا وذئب قـد انْتَحـى	فأعْلَقَ في احشائه النابَ والظفُرا
فَبوَّأتُ سهمي في كتوم غَمَزْتُها	فخالط سَهْمي مهجةَ الذئب والنَّحْرَا
فأذهب غيظي قتلُه، وشفَى جَوًى	بقلبِيَ أنّ الحُرَّ قد يـدْرِكُ الوَتْرَا[51]

يمثل هذا الصراع بين الظبية والذئب مجرىً سردياً هيأ للشاعر أبعاداً دلالية تلائم الصراع النفسي الذي بداخله، فهو مشهد درامي نفسي، قد تكون شخوصه من الحياه التي يعيشها الشاعر، ودليل ذلك تشبيهه الظبية بليلى، فقد ربط سرد هذا الحدث بما يجري له من معاناة، وقد يكون الذئب هو صورة لمن يقف في طريقه من العذال أو الوشاة أو الكاشحين وما شابه، وأفصح عن قدرته في الدفاع عن الظبية بما لديه من سلاح (حسام)، وكأنه يريد الإعراب عن تمكنه من غلبة الذين يريدون النيل منه ومن تعلقه وحبه لليلى، ليصل السرد أو المشهد الدرامي إلى العقدة أو الحبكة، في وجود ذئب أتى على حين غرة لينبت نابه وأظفاره في الظبية فيقتلها، لذا أراد الشاعر أن يشفي غيظه فقتل الذئب بعد أن صوب سهمه باتجاهه، لعله يريد بذلك إفصاحاً عن رغبته في أخذ الثأر ممن زاول التأثير في ليلى وعلاقته معها، نلمس هنا أهمية الحدث وما أوجد من دلالة رمزية كشفت عن معاناة الشاعر النفسية. ويقترب من هذه الدلالة المعنوية سرده حدثاً مع صيادين قنصا ظبياً فسببا له الألم[52].

ومن الأحداث التي يشترك سردها عند الشعراء العذريين سرد (سير الظعن) فالشاعر العذري مولع بسرد تفصيلات هيأة الظعن وسيره وما تحمله الإبل[53].

وهو بذلك ليس بمختلف عمن سبقه من الشعراء الجاهليين، ((فقصة الظعن تتخذ مجرى الوصف التقريري لتنامي حدث الرحيل وما يستدعيه التنامي من

51 ديوانه: 132 - 133، الهبر: القطع، انتحى: اعترض، الكتوم من القسي: التي لاترن إذا أنبضت، الوتر: الثأر.

52 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 136.

53 ينظر: ديوان جميل بثينة: 44،52،137،138،139،153،162،163،207، وديوان كثير عزة: 135،136،227،259،346،357، وديوان مجنون ليلى: 141،142،143.

تشخيص مثابر لعنصري الزمان والمكان، أما التفاصيل فحسبها أن تتخذ امتدادها الانسيابي من خلال طبيعة معاناة الشاعر النفسية، وعنف تجربته، وقدرته الإبداعية على التصوير والتشخيص))[54]. ويحمل مشهد الظعن دلالة معنوية على الفراق والبين، ومنه قول جميل الذي عتب على الفراق في هذا المشهد التصويري السردي:

وغرّ الثنايا من ربيعة أعْرَضَتْ	حروبُ معدّ دونَهُنّ ودُوني
تحمّلْنَ من ماءِ الثُّدَيّ كأنما	تحمّلَ مِنْ مرْسَى ثِقالُ سفينِ
فلما دَخَلْنَ الخَيْمَ سُدّتْ فُرُوجُهُ	بكلّ لَبَانٍ واضحٍ وجبينِ
وعالَيْنَ رقماً فوقَ كل عُذافرٍ	إذا حُثّ رخوُ الأخدَعَيْنِ ذَقُونِ
كأنّ الخُدورَ أولجتْ في ظِلالِها	ظباءُ المَلا ليْستْ بذات قُرُونِ
إلى رُجُحِ الأعْجازِ حُورٍ نمى لها	مع العِتْقِ والأحْسابِ صالحُ دِينِ
تبادَرْنَ أبوابَ الحِجَالِ كما مشى	حمامٌ ضُحَيٍ في أشْكِهٍ وفنونِ
وقال خليلي: طالعاتٌ من الصُفَا	فقلتُ: تأمّلْ لَسْنَ حَيثُ تُريني
مرِضْن شِمالا ذا العُشَيْرةِ كلّه	وذاتَ اليمين البُرْقَ بُرْقَ هَجِينِ
فأصْعَدْنَ في سَراةَ حتى إذا انتَحَتْ	شِمالا نحا حَادِيهُم ليَمينِ
فلما تَعَسَّفْنَ الأدَاهِمَ فتنَنِي	وأسْمَحَ للبَيْنِ المُشِتّ قَريني
فألقَتْ عَصاها واستقرّ بها النوى	على جَنْب نِهْيٍ ذي شرائعَ جُونِ
أبينِي لنا قبلَ الفراقِ أبينِي	بثينةَ حَقّاً صرْمُكُمْ بيَقِينِ؟[55]

---

54 دراسات نقدية في الأدب العربي: 83.

55 ديوانه: 206 -207، اللبان: الصدر، الرقم: صنف مخطط من الوشي أو البرود، العذافر، الشديد من الإبل، الحجال: جمع حجلة ستر يضرب للعروس، النوى: الرحلة، النهي، الغدير، الشرائع جمع شريعة: وهي موارد الماء.

ونلحظ في هذه الأبيات وقفة الشاعر المتأنية ليدقق في وصف الظعن وتصويره متخذاً السرد وسيلة لبث مشاعره المتأججة وعواطفه الملتهبة، وذلك لأن مشهد الظعن ـ فضلا عن كونه بناءً فنياً سار فيه الشاعر العذري مسار مَنْ سبقه مِن الشعراء ـ هو معادل موضوعي للرحيل والفراق ثم الحرمان من الأحبة، وهذه هي الأحاسيس الداخلية التي تنتاب عادة الشاعر العذري فيعاني منها أشد المعاناة، فرأى في وصف الظعن متنفساً للحديث عن حالته النفسية من خلال وصف النساء اللاتي هيأنَ أنفسهم للرحيل بـ(ظباء الملا ليست بذات قرون)، (رجح الأعجاز صور مع العتق والاحساب صالح دين) وتنقل الظعن في أمكنة متعددة (الثُّدَيّ ذو العشيرة، وبريق هجين، سراء، النهى، الشرائع) وفي أثناء سرده لهذه المشاهد والمواقف المؤلمة له وهو يراقب رحيل الظعن يرسم صوراً معبرة تحكي سلوكه وخلجاته النفسية[56]، من خلال سرده لقصة هذه الرحلة في طائفة يسيرة من المشاهد الصغيرة المتتابعة[57]، ولا سيما أن هذه المشاهد ليست من الذكريات كما هو الحال مع شعر الأطلال وذكر الرسوم الدارسة، وإنما هي مشاهد حية ناطقة ومباشرة ترتسم أمام عينيه، فيتتبع ملامحها أمامه وبترقب يثير فيه الألم و اللوعة[58].

ويتفق أغلب الشعراء العذريين على حدث آخر هو حديثهم عن المغامرة لزيارة المحبوبة، وما يتخلل هذا الحدث من صعوبات قد تصل إلى محاولة قتل الشاعر إذا ما حاول الإتيان إلى ديار محبوبته[59] لذا يكون حذراً في زيارته فيختار الليل ليستتر به لكي لا ينكشف أمره وتُفضح محبوبته، ومع أن الشاعر أكد على أن زيارته للمحبوبة كانت ليلاً إلا أنه يؤكد عدم إتيانهما محرما على الرغم ما يتحمله قلبه من شوق قد يصيبه بداءٍ لا يشفى منه فيقول:

---

56 ينظر: القصة في مقدمة القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي: 54.

57 ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية: 21.

58 ينظر: القصة في مقدمة القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي: 57.

59 ينظر: ديوان جميل بثينة: 135- 136، وديوان مجنون ليلى:59.

وقد أرْسَلَتْ ليْلى إليَّ رَسُولَها بأنْ آتِنَا سِرّاً إذا اللّيل أظْلَمـا

فَجِئتُ عَلَى خَوْفٍ وكُنْتُ مُعَوذاً أحـاذِرُ أيْقَاظاً عُدَاةً ونُوَّمَا

فَبِـتُّ وَباتَـتْ لم تَهُمَّ بِرِيبـةٍ ولم نجْتَرِحْ يَاصَاحِ وَاللهِ مَحْرَمَا

وكيف أعَزّي القلْبَ عنها تَجَلّداً وقد أوْرَثَتْ في القَلْبِ دَاءً مكَتّمَا[60]

وهذه الظاهرة الاجتماعية في لقاء الشاعر صاحبته التي لا تجد مانعاً من إرسال الرسول إليه تطلب منه القدوم[61] يشترك فيها شعراء الغزل عامة سواء أكان غزلهم عذرياً أم حسياً صريحاً، لعل الاختلاف بينهما هو أن الشاعر العذري يؤكد أن لقاءه بريء لا يغريه بارتكاب الإثم وإن كان ليلاً استتر به من عيون الرقباء، وغاب عنه الحراس، وأما شاعر الغزل الصريح فهو يتباهى بما ناله من المحبوبة كما في قول عمر بن أبي ربيعة:

فبت قرير العين اعطيت حاجتي أقبل فاها في الخلاء فأكثر[62]

وإن كان رأي أحد الباحثين المحدثين في اللقاءات التي يقوم بها عمر بن أبي ربيعة أن ((هذه اللقاءات لا تزيد على كونها لهواً اجتماعياً، تريد به هؤلاء النسوة أن يلقين هذا الشاعر المشهور، الذي يتحدث عنه الناس في مجتمعهن، وأن يخلقن صلة بينهن وبينه، ليتحدث عنهن في أشعاره.... وقد تمضي التجربة على هذا النحو، منتهية بهذه النهاية، إذ ينقضي المجلس، ويعود عمر وصحبته من طريق، وتعود هند وأترابها من طريق، ويخرجن من هذا اللقاء بمتعة اللقاء، وبأمل في مثله، قد يتحقق أولا يتحقق، ويخرج الشاعر منه بهذه التجربة الفنية، يرضي بها هوى الفن....)) [63].

---

60 ديوان مجنون ليلى: 201.

61 ينظر: ديوان جميل بثينة: 79،155.

62 ديوانه:122.

63 اتجاهات الشعر في العصر الأموي: 368.

وقد عمم الباحث هذا الرأي على اللقاءات كلها التي ذكرها عمر بن أبي ربيعة في شعره، وأظنُّ أنه ابتعد قليلا عن الدقة إذ لو قرأنا قصيدته (أمن آل نعم) ولاسيما البيت الذي سبق أن ذكرناه، لما وافقناه على رأيه، قد يكون ما قاله عمر في هذه القصيدة من المخيلة ولم يحدث في الواقع أو قد يكون حدث فعلا وهذا الأمر لا يهمنا قدر عنايتنا بإيضاح مسألة أن الشاعر العذري متمسك بتقاليد وأعراف البادية التي يعيش فيها لذا نراه يؤكد باستمراره على عفة حبه والذي زاد في عفته أنه صادق مع محبوبته فهو يخاف عليها من التشهير.

ومن الأحداث الأخر التي اعتمد في إظهارها الشاعر العذري على السرد، مجيء الطبيب المداوي، كما في قول قيس بن ذريح:

وَمِن سَقَمي مِن نِيّةِ الحِبِّ كُلّما	أتى راكِبٌ مِن نَحوِ أرضَكِ يَضرِبُ
مَرِضتُ فَجاؤوا بِالمَعالِجِ وَالرُقى	وَقالوا بَصيرٌ بِالدَوا مُتَطَبِّبُ
أتاني فَداواني وَطالَ اِختِلافُهُ	إِلَيَّ فَأعياهُ الرُقى وَالتَطَبُّبُ
وَلَم يُغنِ عَنّي ما يُعَقِّدُ طائِلاً	وَلا ما يُمَنّيني الطَبيبُ المُجَرِّبُ
وَلا نُشُراتٌ باتَ يَغسِلُني بِها	إذا ما بَدا لي الكَوكَبُ المُتَصَوِّبُ[64]

والشاعر العذري حينما يسرد هذا الحدث يخضعه لاستيعاب تجربته الشعورية الذاتية، فلا يرى نفعاً في دواء أي طبيب يداويه سواء أكان من الإنس أم من الجن[65] ليثبت بذلك شدة آلامه ولوعته التي لا مفر منها حتى وان جاء الطبيب المداوي ويتداخل ذكر الوشاة والرقباء والكاشحين ويصبحون جزءاً لا ينفصل عن السرد القصصي وتتبع الأحداث عند الشاعر العذري، ليتفاعلوا مع تجربته الشعورية وينفذوا إلى تحريك الجو النفسي للشاعر بإثارتهم المحبوبة ضده أو العكس مما يزيد في تأجيج الهواجس عند الشاعر العذري، فكان لابد عليه من إدخالهم في خضم الأحداث التي يسردها، ((فهم عناصر من عناصر

---

64 قيس ولبنى: 58، نية الحب، بعد الحبيب.

65 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 237.

السرد ودواعي من دواعي لغة الحوار وقد حرص الشاعر على إدخالهم في دائرة حواره بعد أن وجد الأسباب المقنعة وارتضاهم ثوابت في سياقه الشعري...))[66].

ويسارع الشاعر إلى تكذيب أقوال الوشاة مقسما بأغلظ الأيمان، ليثبت صدقه للمحبوبة[67]، كما في قول كثير عزة:

يمينَ امرئٍ مستغلـظٍ باليّـةٍ   ليُكـذِبَ قيـلاً قد ألَـحّ بقيـلِ

لقد كذب الواشون مابحتُ عندهم   بليلى ولا ارسـلتُهُمْ برسـيـلِ

فإن جاءكِ الواشـون عنّي بكذبةٍ   فَرَوْهـا ولم يأتـوا لهـا بحويـلِ

فلا تعجلـي ياليـلَ أن تتفهّمي   بنصح أتى الـواشـون أم بحبُولِ

فإن طبت نفـساً بالعطاء فأجزلي   وخيرُ العطـايـا، ليلَ، كـلّ جـزيلِ

وإلاّ فـإجـمـالٌ إلـيَّ فـإننـي   أحـبُّ مـن الأخـلاقِ كلَ جميلِ[68]

وقد يختصُّ بعض الشعراء العذريين بأحداث معينة ذاتية، تتنوع بتنوع الحدث الذي يحدث لبعضهم من دون سواه فيسجل هذه الأحداث تسجيلاً سريعاً في بيتين أو ثلاثة[69] كما في قول توبة بن الحمير:

وكُنـتُ اذا مــازُرتُ ليلى تبَرقعتْ   فـقد رابني منهـا الغَداةَ سُفورها

وَقَـدْ رابني منهـا صُـدودٌ رأيتُـهُ   واعراضُهـا عن حـاجتي وبسُورُها

ولـو أنّ ليـلى في ذُرى مُتَمنِّـع   بنجـرانَ، لالتفتْ عليَّ قصورَهـا[70]

وواضح من هذه الأبيات الحادثة في أن توبة كان لا يلقاها إلا وهي مبرقعة، فصادف أن جاء يوما لزيارتها، فلما علمت به خرجت سافرة حتى جلست في

---

66 نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي: 376.

67 ينظر: ديوان جميل بثينة: 174،180،181،192،193، و ديوان كثير عزة: 153، وديوان مجنون ليلى:81.

68 ديوانه: 110-111الحويل: الشاهد والبينة، الحِبول: الدواهي.

69 ينظر: ديوان جميل بثينة: 34،149،188، وديوان مجنون ليلى: 62،64،121.

70 ديوانه: 30 - 31، بسر: عبس، ذرى متمنع: أعلى جبل شامخ لايُقدر عليه، لا لفت عليّ قصورها: لااكتنفتي قصورها.

طريقه، فلما رآها سافرة فطن لما أرادت، وعلم أنه قد رصد، وأنها سفرت لأمر ذي بال، فركض فرسه فنجا .[71]

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر العذري أعتمد في سرده للحدث سواء أكان يختص به لوحده أم يشترك فيه مع الشعراء العذريين الآخرين على (بنية الحدث المتكامل) الذي يقصد به بناء النص الشعري على حدث واحد من أوله إلى أخره حتى وإن كان هذا الحدث قصيدة وأحيانا مقطوعة أو أبياتاً متفرقة فلا يخرج عن هذا البناء مستكملا به متعلقات البنية السردية ليصل بنا إلى نهاية الحدث والوصول أحيانا إلى الحل[72]، سواء أكان الحدث حقيقيا[73] أم من مخيلة الشاعر[74] أم من مزج الاثنين[75] فقد يعتمد الشاعر العذري في سرده على الحس والفكر أو على أحدهما ((فالشاعر والرسام وكل صانع صورة قد يحاكي الأشياء الموجودة وقد يحاكي الأشياء التي يقال أنها موجودة أو الأشياء التي ينبغي أن توجد، أو الأشياء التي يحسها ويتأثر بها ويعبر عنها في عمله الفني، والمخيلة بحدود تعبير ابن سينا: مستودع الصور الحسية فهي تخزن الصور التي يؤديها إليها الحس، والفكر قد يعمل في هذه الصور بالتركيب والتحليل))[76].

2. الحوار: يُعّد الحوار من الوسائل الفنية التي اعتمد عليها الشاعر في تجربته الشعرية منذ العصر الجاهلي[77]، ويُعّرف الحوار أنه ((حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب))[78] ويتسم الحوار بوظائف متعددة منها كشف عقليات أو ذهنيات الشخوص ونفسياتها، ويحتوي أيضا على قدر كبير من المعلومات التي تؤهل المستمع لمعرفة الظرف أو الحدث السردي

---

71 ينظر: الأغاني: 211/11.
72 ينظر: قصص الحيوان في الأدب: 90.
73 ينظر: صورة الظعن فيما سبق ذكره في هذا المبحث.
74 ينظر: صورة القطاة في الشرك في الفصل الأول: وينظر التشبيه الدائري في الفصل الثاني المبحث الثاني.
75 ينظر: صورة الطبيب المداوي في هذا المبحث.
76 الأصول الدرامية في الشعر العربي: 17.
77 ينظر: ديوان امرئ القيس: 13.
78 المصطلح في الأدب الغربي:53.

وتقديم موضوع الحدث، فضلاً عن كونه وسيلة لنقل كنه الصراع بين مختلف الشخوص[79]، فالحوار يكشف موقف المتكلم مع نفسه، وموقفه مع الآخرين.

والحوار كما قلنا كان مألوفا في الشعر الجاهلي حينما استعمله الشاعر ليحكي به ما دار بينه وبين محبوبته في الغالب، وقد يستعمله الشاعر العذري للغرض نفسه ((وهو حين يروي الحوار فانه يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي))[80].

فالحوار عند الشاعر العذري ـ في اغلب الأحيان ـ يمثل طريقته أو إسلوب حكاية القول باستعمال فقالت وقلت لها وقال.... وما شابه ذلك، إذ تتلاحق هذه العبارات الحوارية وتتكرر في سرد الشاعر العذري في بعض الأحيان، ونلحظ أن اللغة الحوارية تكاملت شيئاً فشيئاً، على مدى عصور الشعر العربي، ففي العصر الأموي اتضحت صورة الحوار وتميزت معالمه ليحتل مساحة واسعة في شعرهم[81]، ولاسيما في الغزل العذري الذي بدأ واضحا فيه وبشكل لافت للنظر، ولعلنا لا نبالغ إذا ما قلنا إن الحوار كان العنصر الأبرز من عناصر البنية السردية في الغزل العذري. ويبرز في شعرهم نوعان من الحوار هما: الحوار الداخلي (المونولوج)، والحوار الخارجي (الديالوج)، ونعني بالحوار الداخلي أن يكون للمتكلم صوتان، ((احدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والأخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه احد غيره ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر. وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كلّ الهواجس الخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير أنما يضيف بعداً جديداً من جهته، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى))[82].

---

79 ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: 130.

80 الشعر العربي المعاصر: 298.

81 ينظر: الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي: أ.

82 الشعر العربي المعاصر: 294.

وقد يتخذ الشاعر العذري من القلب معيناً لأداء محاورته الذاتية أو حواره الداخلي ليبث منه ما يعتلي خلجات نفسه من آلام وأحزان على فراق المحبوبة، فيقول:

وحدثتني ياقلبُ أنك صابرٌ	على البين من لبنى فسوف تَذوقَ
فمُتْ كمَدا أو عِشْ سقيما فإنما	تكلّفني مـلا أراك تَطيقَ
أطعتَ وشاةً لم يكن لك فيهمُ	خليلٌ ولا جارٌ عليك شفيقَ
فإن تك لمّا تَسلَ عنها فإنني	بها مُغْرَمٌ صَبُّ الفؤاد مَشُوقَ
يَهيج بلبنى الداءُ مني ولم تزل	حُشاشة نفسي للخروج تتوقَ
بلبنى أنادَي عِند أول غشيةٍ	ولو كنتِ بين العائدات أفيقَ
إذا ذُكرت لبنى تَجلّتكَ زَفرةٌ	وَيثْني لك الداعي بها فتفيقَ[83]

وقد يعقد محاورة بين قلبه وطرفه ليفتح من خلالها حواراً داخليا فيه تأنيب ولوم نفسه على التفريط بلبنى فيقول:

ويلي وعولي ومالي حين تفلتني	من بعد ما أحرزت كفى بها الظفرا
قد قال قلبي لطرفي وهو يعذله:	هذا جزاؤك مني فاكدم الحجرا
قد كنت أنهاك عنها لو تطاوعني	فاصبر ممالك تيها أجر من صبرا[84]

وقد تكون المحاورة مع أنواع من الطيور مثل (الغراب، والحمامة، والقطاه)[85]. ومن ذلك قول قيس بن ذريح:

لقد نادى الغرابُ ببيْن لُبْنَى	فطار القلب من حَذرِ الغرابِ
وقال: غداً تَباعَدُ دارُ لبنى	تنأى بعدَودٌ واقترابِ

---

83 قيس ولبنى: 129.

84 المصدر نفسه: 98.

85 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 78.

فقلت: تَعِسْتَ ويْحك من غراب | وكان الـدهرَ سـعيُك في تَبابِ
لـقد أولعـتَ ـ لا لاقيْـت خيرا ـ | بتفـريق المحب عن الحُبـابِ[86]

ومنه محاورة الحمام في قول مجنون ليلى:

دَعَـاني الهَوَى والشّـوْقُ لمّا تَرنّمَتْ | هَتُوفُ الضّحَى بَيْنَ الغُصُونِ طَرُوبُ
تُجَاوِبُ وُرْقـاً أَصْغَـيْن لِصَوْتِها | فَكُلٌ لِكُـلٍّ مُسْـعِدٌ وَمُجِيـبُ
فَقُلْـتُ حَمَامَ الأيْكِ مَـالَكَ بَاكِياً | أَفَارَقْـتَ إلفـاً أَمْ جَفَـاكَ حَبِيـبُ
فقال رماني الـدهر منـه بقوســه | وأعـرض إلفـي فالفـؤاد يـذوبُ[87]

ومحاورته للقطا:

شكَوْتُ إلى سِرْبِ القَطَا إذْ مَرَرْنَ بي | فَقُلْـتُ ومِثْـلي بالبُكَـاءِ جَديـرُ
أَسِـرْبَ القَطَا هل منْ مُعِيرٍ جَنَاحَـهُ | لَعَلّي إلى مَنْ قد هَوِيتُ أطيـرُ
فجاوبنني من فـوق غُـصْنِ أراكـةٍ | ألاَ كُلّنـا يامستعيـرُ مُعيـرُ
وأيُّ قَطَـاةٍ لـم يُعِـرْكَ جَنَـاحَهـا | فَعَاشَـتْ بِضُـرٍّ وَالجَنَـاح كَسـيرُ
وإلاّ فَمَنْ هَـذا يُـؤَدّي رِسَـالَةً | فَأَشْـكُرَهُ إنّ المُحِبّ شَـكُورُ[88]

ويتخذ الشاعر العذري من العين والقلب[89] وبعض الطيور والأشياء الأخرى التي لا تتكلم كالديار وما شابه،[90] من طبيعة متحركة،[91] وسيلة فنية لاغناء تجربته الشعرية، وإخضاع هذه الوسيلة لنمط سردي يستوعب به تجربته الذاتية وهواجسه الداخلية التي لا يتمكن من إخفائها، فكانت هذه المحاورات

---

86 قيس ولبنى: 64-65، تباب: نقص وخسارة، الحباب: الحبيب
87 ديوانه: 48.
88 المصدر نفسه: 106-107.
89 ينظر ديوان مجنون ليلى: 170.
90 ينظر: قيس ولبنى: 139.
91 ينظر ديوان مجنون ليلى: 38،168،171،205.

صوتاً داخليا انطلق من الشاعر العذري معبراً من خلاله عما يعانيه ويكابده من آلام، فالحوار هنا صدًى لما في أعماقه من تدفق عاطفي تجاه المحبوبة يطويه الشاعر في خفايا نفسه. انكشفت واتضحت في هذه المنولوجات الداخلية التي ساعدته على التنفيس عما يثقله من هموم وأحزان وقد يكون حواره الداخلي مع نفسه من دون اتخاذ واسطة لذلك أي لا يكون ناقلاً لحوار غيره إنما هي النفس التي تتكلم وتتحاور (بين الشاعر ونفسه)[92]، يحاور نفسه عن فراق المحبوبة كما في قول كثير عزة:

أبائنةٌ سعدى؟ نعَمْ ستَبينُ ... كما أنبتَّ مِن حبلِ القرين قرينُ
أ إن زُمَّ أجمالٌ وفارَقَ جيرةٌ ... وصاحَ غُرابُ البينِ أنتَ حزينُ
كأنّك لم تَسْمَعْ ولم تَرَ قَبْلَهَا ... تَفَرُّقَ أُلاَفٍ لَهُنَّ حَنينُ
حنينٌ إلى ألافِهِنَّ وقد بَدا ... لهُنَّ مِن الشكِّ الغَداةَ يَقينُ[93]

وهناك صوت داخلي لا يحدد الشاعر العذري قائله،لعلها نفسه التي تلومه[94]، فهو صراع داخلي بين الشاعر وما يريده وبين نفسه وما تطلبه منه فيجعل لها صوتاً محاوراً، فيقول:

وقائلةٍ دَعْ وَصْلَ عَزَّةَ واتبعْ ... مودَّةَ أخرى وَابْلُها كيفَ تَصْنعُ
أراكَ عليها في المودَّةِ زارياً ... وما نلتَ منها طائلاً حيثُ تسمعُ
فقلتُ ذريني بئسَ ماقلتِ إنني ... على البخلِ منها لاعلى الجودِ أتبعُ[95]

ويظهر في حواره الداخلي صوت الواشي أو العاذل أو اللائم[96]، كما في قول جميل بثينة:

---

92 ينظر ديوان جميل بثينة: 44،52،116،123،133،164،192،221، وديوان: مجنون ليلى: 44، وديوان كثير عزة:151،189،379، وديوان قيس ولبنى: 74،79،97،98،138،151.

93 ديوانه: 170،القرين: البعير المقرون بآخر،الآلاف:الإبل التي كانت تألف بعضها بعضاً.

94 ينظر: قيس ولبنى:160، وديوان جميل بثينة: 102، وديوان مجنون ليلى: 104.

95 ديوان كثيرعزة: 405.

وعاذلونَ لحَوْني في مَودَّتها	ياليتَهم وَجَدوا مثلَ الذي أجِدُ
لما أطالوا عتَابي فيك قلت لهم:	لاتُفْرِطوا، بعضَ هذا اللوم واقتصدوا
قد ماتَ قبلي أخُو نَهْدٍ وصاحُبه	مُرَقِّش، واشتَفى مـن عُرْوةَ الكَمـدُ[97]

فالشاعر هنا أدخل الموروث في حواره الداخلي في قوله (اخو نهد وصاحبه مرقش، عروة) وقد يعتمد عليه في بعض الأحيان سواء أكان موروثاً ثقافياً أم دينياً[98] ولا يخفى علينا ما للحوار الداخلي من قدرته على استيعاب كامل للانفعالات النفسية المحاطة بالشاعر العذري، فضلا عن كونه سبيلاً وناقلاً لأحاسيسه وقلقه ومخاوفه من الفراق والحرمان وما شابه لذا نرى الشاعر العذري قد إتكأ عليه وجعله مرتكزاً مهماً ومهيمناً على اللغة الحوارية، فهو يمثل وثيقة اعتراف تنتزع من الشاعر مسجلاً فيها خواطره وأفكاره وهواجسه. وأما الحوار الخارجي (الدايالوج) فهو الحوار المباشر الذي يدور بين الشاعر والآخرين، ويستعمل الشاعر في هذا الحوار أفعال القول (قال وقالت وقلت.... وما شابه، وهذا الحوار يعبر عن ((أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية))[99]، ويزيد من تكوين الحدث وإظهاره ((إذ إن الحوار المتبادل بين الشخصيات ينمي الحدث ويبلوره؛ لأنه يبني الوقائع الصغيرة، ويدخلها في سياق الحدث لتكون جزءاً منه))[100] فمثل هذا الحوار يمثل الشخصية المتحاورة من حيث أفكارها وما تحمله من أمزجة وعواطف وطبائع.

وفي الحوار الخارجي تتعدد الفئات المتحاورة وتتنوع في الغزل العذري، فالشاعر يتبادل حواره مع مجموعتين الأولى مع من يكره الاستماع لهم وهم العواذل والوشاة والكاشحين، والثانية تضم محاورته مع من يتلذذ بمحاورتهم

96 ينظر: قيس ولبنى 133،161، وديوان جميل بثينة: 201،216، وديوان مجنون ليلى 83،138،160،164، 47، 36، وديوان كثير عزة: 97،127،366.

97 ديوانه: 59.

98 ينظر: المصدر نفسه:101.

99 فن المسرحية:481.

100 البناء الفني لرواية الحرب: 210.

وعلى رأس هذه المجموعة المحبوبة، وتشمل أيضا الأصدقاء من الأخلاء والأصحاب والرسل الذين يحاولون إصلاح الأمور بين المحبين، ونقل أخبارهم، والتقريب بينهم، والتعاطف معهم[101].

ونستطيع أن نكشف من الحوار الخارجي الصراع النفسي للشاعر في تجربته مع الوشاة، فهو لا يطيق الاستماع إليهم، ويحاول تكذيب ما يقولونه، وينفر من لوم اللائمين (العُذّال)، ويبغض مراقبة الكاشحين وأقوالهم، فمجنون ليلى يرى العُذال غير محسني التفكير في طلبهم:

فَوَيْـلِي عَلَى العُـذّالِ مايَتْـرُكُونني بِغمِّي، أمَـا في العَـاذِلِين لبيـبُ
يقُولُونَ لَوْ عَزَّيتَ قَلْبَكَ لارْتَـوَى فَقلْتُ وهل لِلْعاشـقِينَ قُلُـوبُ[102]

ومن اللافت للنظر أن الحوار عند الشاعر العذري مع هذه الفئة يكون قصيراً لا يريد الشاعر العذري الإطالة به[103]، لأنه حوار يُمَلُّ منه سريعاً، كما في قول قيس بن ذريح:

يقول لِيَ الواشـون لما تَظـاهروا عليكِ وأضحى الحبلُ للبين واهيـا
لعَمْري لَقَبْلَ اليوم حُمِّلتَ ماترى وأُنْذِرت من لبنى الذي كنتَ لاقيا[104]

وفي أغلب الأحيان لا يريد الشاعر العذري أن يجيب على قول الوشاة لإدراكه أن هذا القول مفترى، وإن أراد أن يرد على قولهم فللدفاع عن المحبوبة[105].

وأما حواره مع المحبوبة أو مع أصحابه[106] فيكون طويلا ومتبادلاً بينه وبينهما، لأنه الاسلوب الذي يسجل عبره الموقف الذي يعيشه، والمشاعر التي يكنها للمحبوبة، من ذلك محاورة جميل بثينة:

---

101 ينظر: ديوان كثير عزة: 129.
102 ديوانه:48.
103 ينظر ديوان مجنون ليلى: 59، وديوان جميل بثينة: 74.
104 قيس ولبنى: 161.
105 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 208،223.
106 ينظر: ديوان جميل بثينة:146.

وما أنسَ مِ الأشياءِ لا أنس قولَها | وقد قرّبتْ نضوي: أمِصْرَ تريدَ
ولاقولها: لولا العيونُ التي ترَى | أتيتُك فاعْذِرْني فَدَتْك جُدُودُ

....

إذا قلتُ: مابي يابُثَيْنَةَ قاتِلي | من الوَجْدِ قالتْ: ثابِتٌ ويزيدُ
وإنْ قلتُ: رُدّي بعض عُقلي أعِش بِهِ | مع الناسِ. قالتْ: ذاك مِنْكَ بعيدُ
فما ذكر الخلانُ إلا ذكرتَها | ولا البخل إلا قلت: سوف تجودُ
إذا فكّرتْ قالتْ: قَدْ أدْركتُ وُدّه | ومِاضَرّني بُخْلٌ، ففيم أجودُ؟
فلا أنا مَرْدُودٌ بِما جِئتُ طالبا | ولا حُبّها فيما يَبيد يَبِيدُ
جَزَتْكِ الجَوَازي يابثَيْن ملاَمَةً | أذا ماخَليلٌ بانَ وهو حميدُ
وقلتُ لها: بيني وبَيْنَك فاعْلَمي | من اللهِ ميثاقٌ لنا وعهودُ[107]

ومن محاورته لأصحابه، قوله:

وقال خليلي: إنّ ذا لَسَفاهةٌ | ألاتَزجُرُ القلبَ اللَجُوج فتَلحَق
تَعزّ وإنْ كانتْ عليكَ كريمةً | لعلّك من أسبابِ بثْنةَ تَعْتَقُ
فقلتُ له: إن البِعادَ يَشُوقُني | وبعضُ بعادِ البَيْنِ والنّأي أشوقُ[108]

ويعطي الشاعر في هذه الأبيات أهمية لقول المحبوبة فهو يؤكد عدم نسيانه لقولها (ولا انس قولها) لأنه يستأنس بالإصغاء إلى حديثها، ونلحظ تداخلاً في هذا بين ما هو داخلي وخارجي فقد دمج بين رؤية من الداخل ورؤية من الخارج للحوار، فكاد أن يكون مناجاة نفسية للشاعر، ومنولوجاً عبر فيه عن فلسفته ورؤيته للأشياء وهو يؤكد تساؤلات يعرف جوابها مقدما، لكنه يريد الإثبات وتأكيد الجواب، فهو يفضل أن يسمع الرد منها (من المحبوبة)، كما هو واضح في

---

107 ديوانه: 62-63، النضو: المهزول من الإبل.
108 ديوانه: 146.

قولها (قالت ثابت ويزيد) و(قالت ذاك منك بعيد) فهذه الإجابة هي ما يدور في ذهن الشاعر أراد تسجيلها في هذه المحاورة ليكشف لنا ما يجول في خاطره من خلال هذه التساؤلات، ويكثر جميل بثينة من حواره مع المحبوبة[109]، بوصفه أسلوباً فنياً استطاع من خلاله التواصل مع رؤيته ومشاعره تجاه المحبوبة ومن ذلك ما نلحظه من التساؤلات الحوارية في محاورة مجنون ليلى لمفتٍ موضحاً فلسفته ورؤيته الذاتية:

أقـول لِمُفْتٍ ذاتَ يـوم لقيتُـه	بمكّةَ والأنضـاء مُلْقـىً رِحالهـا
بَربِّـكَ أخبـرني ألَـمْ تأثـم التـي	أضرَّ بجسـمي مـن زمانٍ خيالُها
فقـال بلى واللهِ سـوف يَمسُّـها	عـذابٌ، وَبَلـوَى في الحياة تنالُها
فقلت ولم أملك سـوابقَ عَبْـرَةٍ	سَـريعٍ إلى جيب القميص إنهما لها
عفـا الله عنهـا ذنْبَهـا وأقـالهـا	وإن كان في الدنيا قليلاً نوالها[110]

وقد يتجه الشاعر العذري بحواره مع المحبوبة إلى بنية الحوار المستقل وهي بنية حوارية قائمة على الحوار من بداية النص الشعري إلى نهايته[111] كما في قول جميل بثينة:

أقـولُ ولمّـا تَـجْزِ بالـوُدْ طائِـلا:	جَـزَى اللهُ خيـراً ما أعفَّ وأمْجَدا
فقـالت: بغيري كنت تَهْتِف دائباً	وكنـتَ صبـورا للغـواني مُصَيِّـدا
فقلـتُ: فمن ذاتيّم القلبَ غيركم	وعَـوَّده غيـر الـذي كـان عُـوّدا
فقالتْ لِتربَيْهـا لـتصْديقِ قـولِها:	هَلُمّـا اسمعـا منه المقالَةَ واشْهَدا
فقالت: وهـل في ذاك بـأسٌ وإنما	أريـد لكيمـا تُسْعِدَانـي وتَحْمَـدا[112]

---

109 ينظر: ديوان جميل بثينة: 50،126،155،159.

110 ديوانه:177.

111 ينظر: البنية السردية في شعر العصر العباسي الثاني: 160.

ونلحظ في هذه الأبيات استرسال الشاعر في هذا الأسلوب الحواري، باستعمال مشتقات الفعل (قال) وهي (أقول، فقالت، فقلت......) والذي شجعه على سلك هذا الاتجاه، الموضوع الذي تناوله إذ لم يكن موضوعاً داخليا أو يمس مشاعره وأحاسيسه تجاه المحبوبة[113] ليبث من خلاله رؤيته الذاتية فيبتعد قليلا عن أفعال القول، وإنما كان حديثا أو محاورة مع المحبوبة من دون أن تتدخل فيه مشاعره الخاصة.

وقد يلجأ إلى بنية أخرى في حواره هي بنية الحوار المحدد: وتكون هذه البنية حينما ((تلتمس القصيدة لها مدخلاً سردياً يفضي إلى الحوار، أو أن تأخذ صيغة تمازج أو تداخل بين الحوار والسرد، إذ يتخلل السرد تضاعيف النص الحواري))[114] وقد تمثلت هذه البنية فيما سبق من شواهد شعرية، ومنها ما جاء في قصيدة جميل بثينة من تدخلات يبثها الشاعر أثناء الحوار، ومنها ما يخصّ وصف ديار المحبوبة، وبعدها حواره مع أصحابه، وبعد ذلك وصفه الناقة والرحلة[115]، من ذلك محاورة مجنون ليلى أصحابه فيحدث تداخلا بين حواره معهم وبين السرد، فيبدأ القصيدة بالحوار ثم يسرد صفات جمالية لليلى ثم يكمل حواره:

أقولُ لأصحابي وقد طَلَبُوا الصَّلَى	تَعالَوا اصْطَلُوا إنْ خِفْتُمُ القُرّ من صَدْرِي
فَإنّ لَهِيبَ النّارِ بَيْنَ جَوَانِحي	إذا ذُكِرَتْ لَيْلَى أحَرُّ مِنَ الجَمْرِ
فقالوا نُرِيدُ المَاءَ نَسْقِي وَنَسْتَقِي	فَقُلْتُ تَعَالَوْا فَاسْتَقُوا المَاءَ مِنْ نَهْرِي
فَقَالُوا وَأَيْنَ النّهْرُ قُلْتُ مَدَامِعِي	سَيُغْنِيكُمُ دَمْعُ الجُفُونِ عَنِ الحَفْرِ
فَقَالُوا وَلِمْ هَذَا فَقُلْتُ مِنَ الهَوى	فَقَالُوا لَحَاكَ اللهُ قُلتُ اسْمَعُوا عُذْرِي
ألَمْ تَعْرِفُوا وَجْهاً لِلَيْلَى شُعَاعُهُ	إذَا بَرَزَتْ يُغْنِي عَنِ الشّمْسِ وَالبَدْرِ

112 ديوانه:78، تسعداني: تساعداني.
113 ينظر: ديوان جميل بثينة: 165،166.
114 البنية السردية في شعر العصر العباسي: 165.
115 ينظر: ديوان جميل بثينة: 146- 147.

يَمُرُّ بِوَهْمِي خَاطِرٌ فَيَؤُدُّهَا وَيَجْرَحُهَا دُونَ العِيَانِ لَهَا فِكْرِي

مُنَعَّمَةٌ لَوْ قَابَلَ البَدْرَ وَجْهُهَا لَكَانَ لَهُ فَضْلٌ مُبِينٌ عَلَى البَدْرِ

ثم يستكمل سرد صفاتها الجمالية

....

وبعدها يكمل حواره:

فَقَالُوا أَمَجْنُونٌ فَقُلْتُ مُوَسْوِسٌ أَطُوفُ بِظَهْرِ البيد قَفْراً إلى قَفْرِ

فلا مَلَكُ المَوْتِ المَرِيحِ يُرِيحُنِي ولا أَنَا ذُو عَيْشٍ ولا أَنَا ذُو صَبْرٍ[116]

وغالباً ما تكون بنية الحوار المحدد في القصائد الطويلة إذ يتمازج الحوار والسرد معا، ولا سيما الحوار مع المحبوبة والأصحاب[117] وفي مثل هذه المحاورات يحاول الشاعر العذري رصد حركات المتحاورين وانفعالاتهم في مشهد درامي يقترب كثيراً من الواقع ليُثير بذلك ذهن المتلقي في مواصلته الحوار، ويلقي على تجربته الشعرية والشعورية إضاءات صادقة قريبة من الآخرين، لذا يتحرى الدقة في إظهار هذه التفصيلات المشهدية.

ولا يمكننا بعد استقراء هذه الشواهد أن نغفل الأثر الذي أداه الحوار في النص الشعري للغزل العذري، فقد ساند الشاعر العذري في رفد مشاعره الذاتية فكان معبراً عما يجول في خاطره من أفكار ومشاعر وأحاسيس تجاه المحبوبة ولاسيما في بنية الحوار المحدد، وأما بنية الحوار المستقل فقد جاء الحوار ليلمّ بأطراف حدث خارجي ورؤية خارجية لا تخصّ مشاعر الشاعر الذاتية وإنما هو مشهد حواري خارجي، وقد مثل الحوار إتجاهين، الأول هو الصراع مع العواذل واللائمين والوشاة وكان الحوار معهم قصيراً، والثاني هو الحوار الذي اتخذه الشاعر للمؤانسة في تحدثه مع شخصية قريبة له كالمحبوبة والأصحاب والرسل هذا فيما يخصّ الحوار الخارجي، وأما الحوار الداخلي فقد كان أكثر شيوعاً وظهوراً في

---

116 ديوانه: 118-119.

117 ينظر:ديوان جميل بثينة: 45،46،47،62،63،90،91،92،126،129،130.

الغزل العذري من الحوار الخارجي ذلك لأنه مثل مشاعر وأحاسيس الشاعر العذري خير تمثيل فضلا عن تمثيله هواجس وخلجات الشاعر النفسية.

3ـ الزمان والمكان: يلجأ الشاعر العذري إلى عنصري السرد (الزمان والمكان) لإضفاء الواقعية على صوره السردية، ولابد من ارتباط هذين العنصرين في أغلب صوره الشعرية وقد يبرز تأثيرهما في الحدث القصصي والسردي، ذلك لأن الحدث لا يمكن أن يستغني عنهما، لأنه يكتسب من خلالهما بعداً واقعياً لملازمتهما، لذا وظف الشاعر العذري (الزمان والمكان) في وصفه السردي توظيفاً فنياً كشف به عن قدرته في جعل لهذين العنصرين هيمنة على خطابه الشعري سواء أكان ذلك في الاسلوب أم خارجه، فقد استعمل الزمان والمكان في صوره الشعرية وكانا مصدرين مهمين من مصادر صوره الشعرية[118]، ((لان أي نتاج أدبي يفتقر إلى الزمان والمكان لا يعد معقولا ولا يتفق مع خبراتنا اليومية والواقع المعيشي. وهذا يعني أن وظيفة الزمان والمكان.... هي خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه))[119] ونحن بطبيعة الحال لا نحس بالزمن إحساساً بصرياً فنراه بالعين الباصرة ((ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا))[120]، فهو مرتبط بالوجود نفسه، ويغيير بمظاهر الكون، فهو تارة نهار وأخرى ليل وصيف وأخرى شتاء... وهكذا[121].

وأما المكان فارتباط الإنسان به قديم قدم وجود الحياة الإنسانية فهو متعلق به لا يمكن أن نفصل بينهما، ((فالمكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة وإحساس آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه)) [122].

ولم يكن الشاعر العذري بعيداً عن الموروث القديم، إذ ارتبط الشاعر في العصر الجاهلي بالمكان ارتباطاً إنسانياً وفنياً، فذكر الديار وزاد في وصفها وفي دقة

---

118 ينظر على سبيل المثال: ديوان جميل بثينة:35،109، وقيس ولبنى: 126،145،146.

119 النقد التطبيقي التحليلي:82.

120 في نظرية الرواية: 199.

121 ينظر المصدر نفسه:199.

122 إشكالية المكان في النص الأدبي: 5.

تصوير ملامحها وتأثيراتها النفسية عليه في المقاطع الطللية والرحلة وغيرها، وقد كان الشاعر العذري ينهل من هذا الموروث بذكره الديار فقد كانت علاقته بها وطيدة لأنها تذكره بوجود المحبوبة، فضلا عما تحمله من ذكرى لأجمل الأيام التي قضاها بجنب محبوبته، فقد جسد المكان انفعالاته النفسية خير تجسيد.

وتظهر فاعلية الزمان والمكان عند الشاعر العذري وكأنها بناء متراصّ لا يمكن تجزئته، وإن كان هناك بينهما بعض الاختلافات، ويختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمان إذْ ((أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث... أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث))[123]، ومع هذا فلا يمكن للزمان أن يكون مستقلا عن المكان في البناء السردي[124].

ويظهر انسجام الشاعر العذري مع المكان حينما يتخذه سببا للمناجاة النفسية، فيتحاور معه شاكيا له همومه وما يعاني، فمجنون ليلى يشكو حاله لجبل (التوباد) ويستذكر معه طيب الزمان الذي قضاه مع المحبوبة بجنبه هذا الجبل، فيقول:

وأجْهَشْتُ لِلتَّوْبَادِ حِينَ رأيْتُهُ	وَهَلَّلَ لِلرَحْمنِ حين رَآني
وأذْرَيْتُ دَمْعَ الْعَيْنِ لَمَّا رَأيْتُهُ	ونادَى بأعْلَى صَوْتِهِ ودَعَانِي
فَقُلْتُ له أين الّذينَ عَهْدتُهمُ	حَوَ الَيْكَ في خِصْبٍ وطِيبِ زمانِ
فقَالَ مَضَوْا واسْتَوْدَعُونِي بلادَهُمْ	ومَنْ ذا الّذِي يَبْقَى مع الْحدَثَانِ
وإني لأبْكِي اليَوْمَ مِنْ حَذرِي غَداً	فِرَاقَكِ وَالحَيَّانِ مُؤْتَلِفَانِ
سِجَالاً وتَهتانا ووَبْلاً ودِيمَةً	وسَحًّا وتسْجَاماً إلى هَمَلاَنِ[125]

---

123 بناء الرواية:76.

124 ينظر: بناء الرواية:78.

125 ديوانه: 213.

وتتضح في هذه الأبيات رؤية الشاعر للمكان والزمان، فقد مثل له المكان الذكرى التي تهيج البكاء على ما مضى من أيام جميلة، لذا يتساءل الشاعر عن هذه الأيام لأنها ارتبطت بوجود هذا الجبل، ويأتي الزمان في هذه الأبيات بحالتيه الإيجابية الواضحة في قوله (طيب زمان)، والسلبية (ومن ذا الذي يبقى مع الحدثان) فقد تغير كل شيء مما دعا الشاعر إلى البكاء.

وقد قسم هذا الزمان إلى ماضٍ يتذكر فيه المحبوبة (فقال مضوا واستودعوني...)، وحاضر يُبكيه (لابكي اليوم)، ومستقبل يخاف منه الفراق (من حذري غداً فراقك....)، فنحن نلحظ مدى تأثير المكان والزمان في نفس الشاعر العذري، وقد أدرك الشاعر هذا التأثير فتفاعل معه واستجاب لوطأته في بنائه السردي، وقد لا يكتفي بذكر مكان معين وإنما يذكر عدة أمكنة ولاسيما إذا كان الأمر متعلقا باسترجاع ذكرى الأيام التي مرت عليه في شبابه مع المحبوبة، فيقول:

تقول بثينةُ لما رأتْ	فنُوْناً من الشَعَرِ الأحمرِ
كبرتَ جميلُ وأودى الشبابُ!	فقلتُ: بثينَ الافا قصري
أتنسيْن أيامَنا باللِّوَى	وأيامَنا بذوي الأجفر
أما كنتِ أبصرتِني مرةً	لياليَ نحنُ بذي جَوْهر
لياليَ أنتم لنا جيرةٌ	ألا تذكُرين، بلَى فاذكري
وإذ أنا أغيَدُ غضُّ الشباب	أجرُّ الرداءَ مع المِئزرِ
وإذ لِمَتِي كجناح الغرا......	ب تُطلى بالمِسْك والعَنبر
فغَيَّرَ ذلك ما تعلمين	تَغَيُّرُ ذا الزَمن المنكر
وأنتِ كلؤلؤة المَرزَ بانِ	بماءِ شبابِك لم تَعْصِري
قريبانِ مَرْبَعُنا واحِدٌ	فكيف كبرتَ ولم تكبري[126]

---

126 ديوان جميل بثينة: 106 -107.

فتمثل هذه الأبيات صراع الشاعر النفسي مع مرحلتين من الزمن الشيب (الشيخوخة) وتأثيرها السلبي عليه، والشباب واستذكاره إياه، فالشاعر هنا نظر إلى الزمن منطلقاً من الظروف الذاتية التي تحيط به ((لذلك أولاه عناية خاصة جعلته يحس به، ويشعر بوطأته القاسية أحيانا، وبلذته الباذخة أحيانا أخرى))[127]، وأما المكان فقد جاء يمثل الذكرى التي يحملها الشاعر في خزين ذاكرته لأيام الشباب وإن تعددت الأمكنة (اللوى، الاجفر، ذو جوهر، مربعنا) إلا أن الشاعر أرادها أن تكون سبيلا لاستذكار زمن الشباب وأيامه الجميلة.

وتكاد تكون عناصر البنية السردية متكاملة في المثالين السابقين بوجود (الحدث، والحوار، والزمان والمكان، والشخصيات) وقد يستجيب الشاعر العذري لتجربته الذاتية في إبراز عنصري الزمان والمكان، فقد يظهر أثره على المكان على حساب الزمان أوبالعكس، كما نرى عند مجنون ليلى (في نصه الشعري السابق) إذ أظهر عنايته بالمكان وإن ذكر الزمان، وأما عند جميل بثينة فنرى العكس، فقد أظهر عنايته بالزمان ووجد في المكان وسيله لإيصال تأثير الزمان عليه.

ويحاول الشاعر العذري في أغلب الأحيان الجمع بين العنصرين (الزمان والمكان)[128]؛ لان ((علاقات الزمان تنكشف في المكان. والمكان يدرك ويقاس بالزمان. وهذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكاني الفني))[129] ولا سيما في البناء السردي، إذ تظهر فاعلية الزمكان وأثرها في نفسية الشاعر العذري في قول قيس بن ذريح:

وَخَبـرتُمـانـي أنّ تَيْمـاءَ منـزلٌ ... لليلى إذا ما الصيف ألقى المَراسيا

فهَذِي شهورُ الصيفِ عنا قد انقضتْ ... فما للنّوى تَـرْمِي بليلى المَراميا

أعُـدّ الليالـي والشهـور ولا أرى ... غرامـي بكـم يـزداد إلا تمـاديـا

---

127 القصة في مقدمة القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي:141.

128 ينظر: ديوان جميل بثينة:222، وقيس ولبنى: 140، وديوان مجنون ليلى: 195.

129 أشكال الزمان والمكان في الرواية: 6.

فيا جبلَى نَعْمـانَ إنْ أنَ بُعْـدَهم   فإني سـأكسـوك الدمـوع الجواريـا

فلـو كـان واشٍ باليمامـة دارُه   وداري بأعلى حضرموتَ اهتَدى ليا[130]

فالشاعر هنا اتكأ على عنصري السرد (الزمان والمكان) لاحداث هذه المناجاة النفسية، فقد كان وقع الزمان عليه تقريبا مساوياً لوقع المكان، وظهرا ظهوراً بارزاً في صورته المرسومة والمستمدة من البيئة المحيطة به، وجاء الزمن مرتبطا بالإحساس الذاتي للشاعر منتظراً (الليالي والشهور والفصول) للقاء المحبوبة مرة أخرى بعد أن فارقها، ثم يأتي المكان لتأكيد انتظاره لهذا اللقاء في (تيماء، جبل نعمان، اليمامة، حضرموت)، مما أثار عند الشاعر نوازع داخلية لذا نرى تكثيفاً مكانياً في هذه الصورة مما أعطى أو هيأ للشاعر مساحة مكانية واسعة يستطيع الانطلاق منها بحرية للتعبير عن دواخله.

وعلاقة الشاعر العذري بالأطلال تفرض عليه ذكر الديار مصحوباً بالزمان إذ ((أن الوقوف على الأطلال ووصفها وتأملها ومخاطبتها هو خروج من اللحظة الزمانية الآنية إلى الزمان النفسي الذي يضبطه المكان))[131]

ويكشف الشاعر العذري عن أحاسيسه الداخلية من خلال مناجاته الآثار الدارسة،مما يبعث فيه تداعيات كثيرة معبراً عنها بهذه المناجاة الداخلية[132] فيقول:

عفـا بَـردٌ مـن أمّ عَمْـرٍو فلَفْلَـفُ   فـأ دمـانٌ منهـا فالـصّرائِمُ مـألَفُ

وعَهْدِي بها إذ ذاكَ والشملُ جامِعٌ   ليـاليَ جُمْـلٌ بـالمــودةِ تُسْـعِـفُ

فأصبح قَفْـراً بعدما كـان حِقبةً   وجُمْلُ المُنـى تَشْـتُـو به وتَـصَيَّفُ

فَفَرّقَنا صَرْفٌ من الدّهر لـم يكن   له دون تَفْرِيقٍ من الحيّ مصْرَفُ[133]

---

130 قيس ولبنى: 158.

131 القصة في شعر امرئ القيس: 64.

132 ينظر: ديوان جميل بثينة: 33، وقيس لبنى: 113.

133 ديوان جميل بثينة:132.

لم يكتفِ الشاعر في هذه الأبيات بمكان محدد ومعين وإنما ذكر أماكن متعددة وهي (برد، لفلف، ادمان، الصرائم) ليعطي للمكان أهمية بوصفه مثير لأحاسيسه الداخلية، مما يزيد من إثارة الشعور بأهمية الزمن الماضي والحاضر، إذ استرجع ماضيه وذكرياته الجميلة في قوله (وعهدي بها... ليالي جمل...)، وربطه بالحاضر المؤلم (فأصبح قفراً...) و(ففرقنا صرف الدهر...) ((فالحاضر يتلاش في الماضي، وإن ما هو كائن الآن هو ما كان في الماضي، في هذه الحالة لم يكن الماضي مجرد استحضار، بل ضغط مستمر على الحاضر. ضغط ما كان على ما هو كائن))[134].

وقد أحدث الشاعر العذري تداخلاً بين الزمان والمكان في الشواهد السابقة، إلا أنه أحياناً يذكر المكان من دون إلتفات إلى الزمان[135] أو العكس يعنى بذكر الزمان من دون ذكر المكان[136] كما في قول جميل بثينة:

حلفتُ لكي تعلمْنَ أنّيَ صادقٌ	وَللصِّدقُ خيرٌ في الأمورِ وأنْجحُ
لَتَكْليمُ يومٍ من بثينةَ واحدٍ	ورؤيتُها عندي ألذُّ وأمْلَحُ
من الدهر لو أخلو بكنّ وإنما	أعالج قلبا طامحا حين يَطْمَحُ[137]

فنلمس من هذه الأبيات عناية الشاعر بالزمن من دون المكان، وذلك لأنه أراد توصيل رؤية ذاتية إلى الآخرين، فهو يرى اليوم بمدته المحدودة والقصيرة ألذ واملح من الدهر بمدته الطويلة وهذه الرؤية الخاصة به إنما مرتبطة بتكليم بثينة،فالمفاضلة التي عقدها الشاعر لم تكن تخصُّ (اليوم، والدهر) بقدر ما أراده من تثبيت أهمية (بثينة) عنده ومثلما كانت أهمية الزمن عند الشاعر العذري مرتبطة بالمحبوبة، فأن أهمية المكان لا تتأتى إلا إذا كان يمثل وجودا للمحبوبة،إذ يتجدد حنين الشاعر للمكان فلا يريد غيره إذ كان سكن المحبوبة فيه، فيقول:

---

134 دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة:58.

135 ينظر: قيس ولبنى: 102، وديوان مجنون ليلى: 212.

136 ينظر: قيس ولبنى: 106،107.

137 ديوانه: 43.

أحِنُّ إلى نَجْدٍ فيالَيْتَ أنني سُقِيتُ على سُلْوانِهِ مِنْ هَوَى نَجدِ

ألا حَبّذا نَجْدٌ وَطَيبُ تُرَابِهِ وَأرْوَاحُهُ إن كانَ نَجْدٌ على العَهْدِ

وَقَدْ زَعَمُوا أنّ المُحِبَّ إذا دَنَا يَمَلّ وَأنّ النّأيَ يَشْفي مِنَ الوَجْدِ[138]

ونلحظ أن الشاعر متمسك بذكر ديار (نجد) فقد ذكرها متكررة أربع مرات في هذه الأبيات، لأن هذا المكان مرتبط بوجود المحبوبة فيه[139] ويعلل الشاعر ارتباطه بهذه الدار فقربه منها يعني التقرب إلى المحبوبة، لذا نستطيع أن نقول إن الشاعر العذري إذا أراد استذكار الماضي ألزم نفسه بذكر أماكن متعددة، وإذا أراد المفاضلة فإنه لا يختار إلا الديار التي تسكنها محبوبته.

4. الشخصية: تمثل الشخصية في البناء السردي المحور أو المدار الذي يتّكئ عليه البناء السردي و((لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية. فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجة لا تكاد تحمل شيئاً من الحياة والجمال. والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصية يستحيل أن يوجد في معزل عنها؛ لان هذه الشخصية هي التي توجد، وتنهض به نهوضاً عجيباً))[140].

وهذا بطبيعة الحال يومئ إلى أهمية الشخصية وأثرها في البناء السردي، ويؤكد ضرورة وجودها في العمل السردي، لأنها هي التي تقوم بالحوار، وتتحكم بالحدث الذي يحاط أحياناً بدائرتي الزمان والمكان، لذا أولى الباحثون عنايتهم بالدور الذي تؤديه الشخصية في عملية السرد القصصي فصنفوا أنواع الشخصية إلى:

1. الشخصية المدورة: وهي التي تنمو وتتطور مع تطور الأحداث، لا تستقر على حال لأنها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار[141]، لذا يطلق عليها الشخصية النامية أيضاً.

---

138 ديوانه:89.

139 ينظر: المصدر نفسه 115،93،90، وديوان كثير عزة:126،363.

140 في نظرية الرواية: 104.

141 ينظر: المصدر نفسه: 101.

2. الشخصية المسطحة: وهي التي تكون أحادية الجانب ذات سمة واحدة لا تتغير[142].

وتقويم الشخصية في العمل السردي يكون عن طريق وظيفتها في العمل الأدبي من حيث دورها وتأثيرها ومساهمتها لتتبين لنا صورتان للشخصية: الأولى تسمى الشخصية الرئيسة، والثانية تسمى الشخصية الثانوية، وهي مهمة أيضا، لأنها تلقي الضوء على الجوانب المجهولة والخفية للشخصية الرئيسة، لذا نستطيع أن نفهم الشخصية الرئيسة أكثر من خلالها[143].

وقد عُني الشاعر العذري بالدور الذي تؤديه الشخصية في السرد القصصي؛ لأنها ناقلة وموصلة جيدة لأحاسيسه وأفكاره التي يريد أن يعبر عنها، لذا ركز على رسم شخصيات معينة يمكن أن تكشف لنا تجربته الذاتية بشكل واضح، منها (المحبوبة والواشي واللائم والأصحاب والرسل والطبيب المداوي)، فضلا عن تركيزه على بعض الطيور والحيوانات وإظهارها شخصيةً رئيسةً في صوره السردية، مثل (الحمام والغراب والقطاة والظبية والذئب، والناقة...) وتتعدد أحياناً الشخصيات في السرد عند الشاعر العذري كالشخصية الرئيسة (المحبوبة والشاعر) والشخصية الثانوية التي تكشف زوايا الشخصية الرئيسة وأفكارها كشخصية (الأمير والحكم) في محاورة جميل بثينة:

وَقُلتُ لَها اِعتَلَلتِ بِغَيرِ ذَنبٍ	وَشَـرُّ الناسِ ذو العِلَلِ البَخيلَ
فَفـاتيني إِلى حَكَـمٍ مِـنَ اَهـلي	وَأَهـلِكِ لا يَحيـفُ وَلا يَميـلَ
فَقالَت اِبتَغي حَكَماً مِنَ اَهلي	وَلا يَـدري بِنـا الـواشي المَحولَ
فَوَلَّينـا الـحُكومَـةَ ذا سُـجـوفٍ	أَخـاً دِنيـا لَـهُ طَـرفٌ كَليـلَ
فَقُلنـا ما قَضَيـتَ بِـهِ رَضينـا	وَأَنـتَ بِما قَضَيـتَ بِـهِ كَفيـلَ
قَضـاؤُكَ نـافِذٌ فَـاِحكُم عَلَينـا	بِمـا تَهـوى وَرَأيُـكَ لا يَفيـلَ

142 ينظر: النقد التطبيقي التحليلي:67.

143 ينظر: المصدر نفسه:75.

فَقُلتُ لَهُ قُتِلتُ بِغَيرِ جُرمٍ	وَغِبُّ الظُلمِ مَرتَعُهُ وَبيلُ
فَسَل هَذي مَتى تَقضي دُيوني	وَهَل يَقضيكَ ذو العِلَلِ المَطولُ
فقالت إنَّ ذا كـذبٌ وبطـلٌ	وشـرٌّ من خصومته طـويلُ
أأقتُلُـهُ وَمـا لي مِـن سِـلاحٍ	وَمـا بي لـو أقـاتِلُـهُ حَـويلُ
وَلَـم آخُـذ لَـهُ مـالاً فَيُلفى	لَـهُ دَيـنٌ عَـلَيَّ كَمـا يَقـولُ
وَعِنـدَ أميرِنـا حُكـمٌ وَعَـدلٌ	وَرَأيٌ بَعـدَ ذَلِـكُـمُ أصيـلُ
فَقـالَ أميـرُنا هـاتـوا شُـهوداً	فَقُلتُ شَـهيدُنا المَلِكُ الجَليلُ
فقـالَ يَمينَهـا وَبِـذاكَ أقـضي	وَكُـلُّ قَضـائِهِ حَـسَنٌ جَميلُ
فَبَتَّت حَـلفَـةً مـا لي لَدَيها	نَقيـرٌ أدَّعيـهِ وَلا فَـتيـلُ
فَقُلتُ لَهـا وَقَد غَلَبَ التَعَزّي	أما يُقـضى لَنـا يـا بَثنَ سـولُ
فَقالَت ثُمَّ زَجَّـت حاجِبَيهـا	أطَلتَ وَلَستَ في شَيءٍ تُطيلُ
فَلا يَجِدَنَّـكَ الأعـداءُ عِندي	فَتَثكَلَني وَإيّـاكَ الثَكـولُ[144]

فيظهر في هذا المشهد التمثيلي ما للشخصية من أهمية في الدور الذي تؤدّيه، فهي التي قامت بالحوار، وانشطت الحدث، وشدت من قوة السرد التتابعي، وفي هذا المشهد يبرز لنا نمطين من الشخصية، الأول الشخصية الرئيسة (الشاعر والمحبوبة)، والثاني الشخصية الثانوية (الأمير أو الحكم)، ونلحظ أن الشاعر في هذه المحاورة لم يغفل جانب التعريف بالشخصية، إذ عرف شخصية الحكم بقوله (ذا سُجُوف أخادُنيا له طَرْفٌ كليلٌ) وهذا التعريف قد أعطى لنا فكرة عن استيضاح رؤية الشاعر الذاتية لهذه الشخصية، ومثلت هذه الرؤية إشارة مسبقة لما سيؤول إليه الأمر أو الحكم وكأن الشاعر أراد الإشارة إلى أن القضاء من هكذا

---

144 ديوانه:165_166، فاتيني: اي تعالي نستفتي، المحول: الكائد الساعي بالإنسان، السجوف: جمع سجف وهو الستر، الكليل: الضعيف، يفيل: يبطل ويخيب، الغب: العاقبة، الوبيل: الوخم السيئ العاقبة، المطول: المماطل، الحويل: القوة، بتت حلفة: أقسمت قسماً مؤكداً، السول: الطلب.

حاكم لا يكون بالمستوى المطلوب، واعتقد أن الأمر كان كذلك كما اتضح في قوله (فقالت يمينها، وبذاك اقضي...)، وتظهر تقنيات الشاعر في رصد حركات الشخصية وأفعالها وخصالها مما يترك عبء الاستنتاج على القارئ كما في قوله الذي اشرنا إليه سابقا (اخادنيا...) وقوله (فقالت ثم زجت حاجبيها)، فهو لم يعطينا مواصفات ثابتة وجاهزة للشخصية، وإنما ترك كشف هذه الصفات للمتلقي، فنعرف أن الأمير لا يصلح للحكم لضعف بصره ولأنه يطلب الدنيا، والمحبوبة لا تتحلى بمزاج هادئ وإنما انمازت بالعصبية التي تجحف بها حق الآخرين أي الشاعر. وهذه الملامح الخارجية يمكن أن تضفي على بنية الحدث أبعاداً واقعية من خلال وصف الشخصية الخارجية أي رسم ملامحها الخارجية مما يساعد على كشف دواخلها النفسية والفكرية.

وتمثل الشخصية الرئيسة مكانةً بارزةً في ضمن هيكل القصيدة، فترى أن القصيدة الشعرية قد تبنى على أساس هذه الشخصية، لاسيما إذا كانت معتمدة على الاسلوب القصصي، والقصة المستخدمة في مثل هذه الحالة تقترب لما كان يسمى في البلاغة القديمة (التمثيل) فهي تؤدي الدور البلاغي نفسه الذي كان التمثيل يؤديه في القصيدة[145]، ((فالقصة إذن حين تستخدم في القصيدة إنما تستخدم على إنها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها. ومن اجل ذلك أكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة، ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل))[146].

وقد يتفرغ الشاعر العذري لعنايته بالتفصيلات الدقيقة المحيطة بقصيدته القصصية بشكل يختلف عما سبق أن سقناه من شواهد شعرية، ليجد في نفسه هوى الاستطراد القصصي الذي قد يطول وقد يقصر ويكون سبيله إلى ذلك (التشبيه)[147] ومنه ما أسميناه بالتشبيه الدائري[148]، وهو مجرد وسيلة لطرح صور

---

145 ينظر: الشعر العربي المعاصر: 300.

146 المصدر نفسه: 300.

147 ينظر: دراسات نقدية في الأدب العربي:93.

148 ينظر: المبحث الثاني من الفصل الثاني للدراسة.

تفصيلية، وإن هذا النمط القصصي ((لم يكن يمثل اتجاها مقصوداً لذاته وإنما كان يمثل استخداما فنياً لمنح أقسام القصيدة ومراحلها الفنية قوة استيعاب الحدث وتطويعه لضروب متباينة من المعالجة والتصوير والمتابعة))[149].

ويظهر تأثير الشخصية واضحاً في مثل هذه المعالجات، فمثلا نلحظ قصيدة أبي صخر الهذلي التي عالجت من خلال الشخصية والسرد القصصي معاناته النفسية، فقد جعل المعاناة التي تتحملها الشخصية الرئيسة (العجوز) تصب في مصب واحد مع معاناته الذاتية وهو الألم الذي يسببه فراق الأحبة فيقول:

فَما وَجْدُ شَـمْطَاءِ العَوَارِضِ أقلَتَتْ	بَنِيَهـا فَلَمْ يُبْـقِ الزَّمَـانُ لَهَـا أهْـلاَ
وَقَدْ لَبِسَـتْ حَتّى تَوَلّـى شَـبَابُهَا	إذا مَـاتَ بَعْلٌ بُدِّلَـتْ بَعْدَهُ بَعْـلاَ
وَلَـمْ يَبْقَ مِنْ أبْنـائِهـا غَيْرُ وَاحِدٍ	وَمـا إنْ أقَـرَّتْ قَبْـلَ مَـوْلِدِهِ الحِمْلاَ
تَكُـفُّ عَلَيْـهِ الـدِّرْعَ ثُمَّ تَضُمُّـهُ	إلَى كَبِـدٍ قَـدْ جَـرَّبَـتْ قَبْلَهُ الثُّكْـلاَ
فَشَـبَّ لَهـا مِثْلَ الرُّدَيْنِـيِّ مَاجِدٌ	كَـرِيمٌ تَرَاهُ فِـي عَشِـيرَتِـهِ جَـزْلاَ
تَرَى الشَيبَ بِالآصَالِ يَمْشُونَ نَحْوَهُ	يُحَيُّـونَه كَهْـلاَ وَإنْ لَـمْ يَكُـنْ كَهْـلاَ
يُحَيُّـونَ بُهْلُـولاً جَـزِيـلاً عَطَاؤُهُ	جَمِيـعَ السِّـلاَحِ لاَ جَبَانـاً وَلاَ وَغْـلاَ
أتَى أمَّـهُ قَـدْ وَاعَـدَ الغَـزْوَ فِتْيَـةٌ	كِـرَاماً نَثَـاهُـم لاَ ضِعَـافـاً وَلاَ عُـزْلاَ
فَشَـكَّتْ عَلَيْهِ نِصْـفَ عَامٍ وَعِنْدَهُ	مِنَ القُـودِ صَهْبَاءُ القَرَا تَعْلُكُ النِّكْلاَ
فَلَمَّـا رَأتْ أصْحـابَهُ أذِنَـتْ لَـهُ	وَقَالَتْ لَعَلَّ اللهَ أنْ يَجْمَـعَ الشَّمْـلاَ
فَسَـارَ إلَـى الأعْـدَاءِ سِتِّينَ لَيْلَةً	عَلَى ضُمَّرٍ مِثْلِ القَنَا مُطِلَـتْ مَطْـلاَ
فَلَمَّـا رَأوْا حَـوْضَ المَنِيَّةِ حَـثَّهُـمْ	وَقَالَ اضْرِبُوا لاَ أسْمَعَنْ لَكُـمْ عَـذْلاَ
تَخـاَلُ اخْتِلافَ النَّبْـلِ بِيْنَ صُفوفِهِمْ	إذَا أدْبَرَتْ أوْ أقْبَلَـتْ بَيْنَهُـمْ نَحْـلاَ

149 دراسات نقدية في الادب العربي: 94.

تَرَى أبْنَ العَجُوزِ قَدْ تَحامَوْا مَقَامَهُ	إذَا شَـدَّ فِيهِـمْ عَقْرَ الخَيْلَ وَالرِّجْلاَ
بِضَرْبٍ يُطَاطِي البَيْضَ مِنْ فَوْقِ رُوسِهِمْ	إذَا أكْرِهَتْ فِيهِمْ سَـمِعْتَ لَهاَ قَصْلاَ
أتِيـحَ لَـهُ مِنهُـمْ كَمِيٌّ مُجَرَّبٌ	مُعِيدٌ بِكَرِّ الـخَيْلِ لَمْ يَأتِهاَ خَتْلاَ
فَعاَوَرَهُ طَعْناً يُفَرِّجُ مَـوْرَهُ	مَعَابِلَ صَبَّابٍ وَقَدْ مُطِلَتْ مَطْلاَ
فَخَرَّا وَجَالَتْ عَنْهُماَ فَرَساَهُماَ	كَمَا خَرَّ جِذْعَا دَوْمَةٍ قُطِلَتْ قَطْلاَ
فَسَوُّوا عَلَيْـهِ ثُمَّ رَاحُـوا بِبَزِّهِ	وَصَبْهاَءِ قَدْ ضَمَّ السُّفَارُ لَهاَ صُقْلاَ
فَلَـمْ تَـرَهُ فِي القَـوْمِ حِينَ تَسَلَّمُـوا	وَلَـمْ تَرَ إلاَّ السَّيْفَ وَالدِّرْعَ وَالنَّبْلاَ
وَنَضْخَ دِمَاءٍ فَوْقَ ضَاحِي قَمِيصِـهِ	فَقَامَتْ إلَيْهِمْ تَجْمَعُ الثُّكْلَ وَالرِّجْلاَ
فَبَكَّتْ عَلَيْـهِ كُلَّ إمْسَـاءِ لَيْلَـةٍ	بِـدَمْـعٍ تَـرَاهُ لاَ قَلِيلاً وَلاَ ضَحْلاَ
فَلَمَّا أفَاقَتْ قِيلَ قَـد كَـانَ حُبُّـهُ	لَهاَ سَـقَماَ أوْ كَانَ يَاَوَيْحَهَا خَبْلاَ
فَأيْسَـرُ مَا أبْدِي بِلَيْلَـى كَوَجْدِهـاَ	سِـوَى أنّني أبْدِي لَهاَ خُلُقًا جَزْلاَ[150]

تمثل هذه القصة الشعرية البنية السردية كلها (الحدث، والزمان، والمكان، والحوار، والشخصية)، ولعل الأبرز هنا هو ظهور الشخصيات التي توزعت إلى شخصية رئيسة هي (العجوز، وابنها الشاب) وشخصية ثانوية (أصحاب الشاب) الذين يأتي دورهم في موقع الأحداث (المعركة) وما بعدها وقد اماز الشاعر بتقنيته العالية في رصد معالم الشخصيات وملامحها الداخلية وأشكالها الخارجية، فقد وصف وحدة الأم العجوز بدقة في قوله (اقلتت بنيها فلم يبق الزمان لها أهلا)، فأراد أن يصور مدى آلالام التي تعانيها في هذه الوحدة إلى أن دخل حياتها الابن الوحيد فغير من هذه المشاعر والمعاناة الداخلية فأصبحت (تَضُمُّهُ إلى كبد قد جربت قبله الثكلا)، ثم يصف لنا صفات الابن حينما يكبر ويصبح شاباً (فشب لها مثل الرد ينى ماجد...... يحيون بهلولا...) هذه المواصفات هيأت ذهن

150 شرح اشعار الهذليين: 959، 960، 961.

المتلقي إلى الاقتناع أن الشاعر قدم شخصية بصدق وجودها في الواقع، والدخول فيما بعد بها إلى خضم الأحداث ولاسيما أحداث المعركة، فقد هيأ الشاعر هذه الشخصية إلى دخول المعركة بمثل هذه المواصفات، ثم يأتي إلى الحبكة في المعركة ويعلن موته، ليأتي أصحابه بخبر وفاته إلى أمه التي لم (تره في القوم حين تسلموا...) (ونضخ دماء...) مما سبب لها الألم الذي قد يصل إلى المرض أو الجنون (فلما أفاقت قيل...)، فيصل الشاعر إلى النهاية أو الغرض من هذه القصة هو تشبيه الشاعر حاله بحال هذه العجوز التي تعاني الحزن الشديد (فأيسر ما أبدي بليلى....). فأظهر في هذه القصة الشعرية إمكانية بالأداء القصصي تفرّد به من دون الشعراء الآخرين.

ومما ورد من استقراء الشواهد الشعرية وتحليلها صار يقيناً عندنا أن الشاعر العذري قد أخضع عناصر البنية السردية للإفصاح عن تجربته الشعورية الذاتية وما يحيط به من معاناة نفسية ونوازع داخلية، فضلاً عن اغنائها الخطاب الشعري الغزلي، فلكل عنصر من عناصرها ميزة امتاز بها يحيط جو القصيدة بوسيلة تعبيرية غنية، فالحدث كان ذا حركة فاعلة يدور في سياق تتابعي ومرتبط بتفصيلات متعددة، ولا سيما إذا تداخل الزمان والمكان معه لما لهما من تأثير واضح في نفس الشاعر ومشاعره، فضلاً عما يقوم به الحوار من وظيفة في نقله وتوصيله أحاسيس الشاعر ورؤيته الفلسفية وما يجول بخاطره من أفكار وهواجس داخلية، ثم تأتي الشخصية فترمي بثقلها في البنية السردية، لذا تبدو عناية الشاعر بتفصيلاتها واضحة،وذلك لأنها المحرك أو المدار الذي تدور في فلكه العناصر السردية الأخرى.

المبحث الثالث

البنية الإيقاعية

الإيقاع

يُعدّ الإيقاع من الضرورات التي تقوم عليها الصورة الشعرية، فهو يمدُّها بأسباب الاندماج مع مظاهر التناسق أو التوافق الذي يخلق نوعاً من الترابط النفسي بين الشاعر وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعد أساسياً في كل عمل فني[151].

ويُعرّف الإيقاع الذي هو مصطلح من مصطلحات الموسيقى بأنه: ((الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة، لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية))[152]، لذا نرى إجماع النقاد على أهمية الإيقاع في الشعر ولاسيما الصورة الشعرية، ((فالإيقاع والصور يجريان سويا في حلبة الشعر وهما يرتبطان ارتباطا لا ينفصم))[153].

وقد دفعت أهمية الإيقاع إلى خوض أكثر الباحثين في إيجاد تعريف له[154]، ويكاد يستعصي الوصول إلى تعريف نهائي وإن قدم بعضهم إسهامات فاعلة في المستوى النظري بتعريف الإيقاع بأنه: ((وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة))[155].

---

151 ينظر: التفسير النفسي للأدب:64.
152 أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري:63.
153 الصورة الفنية في شعر أبي تمام:276.
154 ينظر: التعبير الموسيقي:61، وموسيقى الشعر العربي:53.
155 النقد الأدبي الحديث:461.

ومهما يكن من أمر الإيقاع فلا بد من أن نفطن إلى الاختلاف بين الإيقاع والوزن، فالإيقاع هو ((توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنب الرتابة، مع التفريق بين الوزن والإيقاع فالوزن: هو ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع ؛ لأنه ينتظم مجموعات كبيرة من النصوص، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد، فالأوزان هي الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي تمثل الجزء، والإيقاع يمثل الكل))[156]، ذلك لان الإيقاع هو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً كما يبدو ذلك واضحا في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص وفي الفنون المرئية كلها أيضاً، فهو القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن[157]، و أما الوزن فمختص بالفن الشعري.

ومما لاشك فيه أن بعض أقسام الإيقاع مطابقة لأقسام الوزن إلا أن التفريق بينهما متأتٍ من أن الإيقاع كثيراً ما يختلف في مراحل اللحن فهو نظام موسيقي مصحوب بتغيرات مختلفة الكم والكيف، وأما الوزن فهو مقياس ثابت من بداية اللحن لنهايته مداره مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري.

ولكل من الوزن والإيقاع مهمة يؤديها في القصيدة في البيت الواحد، فيستكمل الخطاب الشعري من خلالهما وظيفته الموسيقية[158]، ومن ثم تشكيل صورة موسيقية مؤثرة بنغمها الصوتي في السمع، بل تمتد لتخيل أشكالا بصرية وعناصر حسية أخرى مختلفة[159]، وقد أحسَّ ريتشاردز هذا التوافق بين الرؤية والسمع، التوافق الذي تحدثه النغمة الصوتية، فقال: ((يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها

---

156 في مفهوم الإيقاع:21-22.

157 ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:71.

158 ينظر: نظرية إيقاع الشعر العربي: 45-46.

159 ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام:276.

بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية أي وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنية))[160].

ويتضح مما سبق أن الإيقاع قائم على مبدأ التكرار أو المعاودة المبني على الانتظام والتناغم الزمني مع اعتبار ضرورة التفريق بين الوزن والإيقاع من منطلق الثبات والتغيير، ((فالتكرار إذن قاعدة أساسية كبيرة يقوم عليها الشعر

لاسيما في مجال الصوت والإيقاع بنوعيه القيد المتمثل في الأوزان والقوافي، والحر المتمثل في الإيقاع الداخلي الذي يخضع لتصرف الشاعر ويظهر فيه إبداعه وتفرده))[161].

ويمثل الإيقاع مستويين، الأول: يمكن أن نطلق عليه الإيقاع الخارجي أو (موسيقى الإطار)، والثاني: الإيقاع الداخلي أو مايسمى بـ(موسيقى الحشو).

1. الإيقاع الخارجي: ونعني به الموسيقى المتأتية من نظام الأوزان العروضية، والقوافي التي تُخضع الخطاب الشعري لنوع من التنظيم الثابت في آخر البيت، وتقترن أهمية الإيقاع أو الوزن ((بأهمية ما يؤديان إليه من تنوع موسيقي، حتى في القصيدة الواحدة. وبذلك لا يعود لعدد الأوزان التي يستعملها الشاعر ولا لعدد القوافي التي يتعاورها من أهمية إلا بمقدار ما يكون أحدهما أو كلاهما، سببا في إنتاج الموسيقى))[162].

ويقسم الإيقاع الخارجي إلى:

أ. الأوزان الشعرية: يمثل الوزن الشعري عند النقاد القدامى ((أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية))[163] وذلك لأنه المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره؛ ولأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا ويحرك النفس، ويثير فيها النشوة والطرب[164]، ويمكن القول: ((إن الوزن الشعري هو إحدى

---

160 مبادئ النقد الأدبي:171.

161 شعر عمر بن أبي ربيعة (دراسة إسلوبية): 8.

162 شعر لبيد بن ربيعة العامري (دراسة نقدية): 235.

163 العمدة:134/1.

164 معجم النقد العربي القديم:435/1.

الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية))[165]، وإذا ما سرنا باتجاه دراسة ربط الموضوعات الشعرية و الأوزان في موضوع الغزل العذري في العصر الأموي، لعلنا استطعنا الوصول إلى الرفض بأنه هناك علاقة بين اختيار الوزن الشعري واختيار الموضوعات الشعرية ؛وذلك لان كل وزن قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها[166]، لذا لا يمكن قرن الوزن والغرض الشعري بدليل أن الشاعر العذري اعتمد في غزله على أكثر من وزن، وإن كانت النسب متفاوتة، فقد بان استعماله للبحر الطويل بكثرة تميزه عن البحور الأخر، فنظم في بحور مختلفة ومتنوعة، وأهمل بعضاً منها مثل (الرجز، والهزج، والرمل، والمضارع، والمقتضب). وستعمد إلى مخططات إحصائية نستطيع من خلالها الكشف عن نسبة استعمال الشاعر العذري بعض الأوزان الشعرية وتركه بعضاً منها كما في الآتي:

2. مجنون ليلى

البحر	عدد الأبيات التي جاءت منظومة فيه	نسبتها إلى مجموع شعره
الطويل	1395	% 84.2
الوافر	127	% 7.6
البسيط	75	% 4.5
الكامل	40	%2.4
الخفيف	16	%0.9
مجزوء الكامل	2	% 0.1
مجموع الأبيات	1655	% 100

---

165 مفهوم الشعر:77.

166 خصائص الأسلوب في الشوقيات:37.

وأول ما نلاحظه هو نظم الشاعر على الأبحر التامة وقلة نظمه على الأبحر المجزوءة، وإهماله للأبحر القصيرة، وكنا نتوقع بحكم كون الشاعر من شعراء الغزل العذري أن يكثر من النظم على الأبحر القصيرة ؛لان ميل أكثر الغناء للأبيات الغزلية، فقد أصبح الشعر الغزلي في العصر الأموي أداة للغناء ولاسيما الغزل الصريح، إذ إن شيوع الغزل العفيف كان في البادية عند جميل وكثير وأصحابهما، فقد كانت البيئة غير متحضرة، ولم يكن هناك قيان ولا شبان مترفون مثل أهل المدينة[167]، فضلا عن أن المغنين والمغنيات ((كانوا يقبلون على الأوزان الخفيفة، ويطلبونها، مما جعل أصحاب الأغاني في عصرهم يهجرون، إلى حد ما، الأوزان الطويلة من مثل الطويل والكامل ويقبلون على الأوزان السهلة من مثل الوافر والخفيف والرمل والمتقارب والهزج، ولم يكتفوا بذلك، فقد توسعوا في تلبية نداء المغنين والمغنيات، فإذا هم يجزئون لهم الأوزان الطويلة المعقدة، كما يجزئون لهم الأوزان السهلة البسيطة، حتى يخففوا عليهم ما وسعهم التخفيف، وحتى يهيئوا لهم القرصة لتطبيق ألحانهم وأنغامهم على ألفاظ الشعر كما يريدون))[168] وهذا ما ينطبق على الشعراء الآخرين كما هو مبين في المخططات الآتية:

2. قيس بن ذريح

البحر	عدد الأبيات التي جاءت منظومة فيه	نسبتها إلى مجموع شعره
الطويل	322	% 72.1
الوافر	61	% 13.6
البسيط	34	% 7.6
الكامل	15	% 3.3
الخفيف	12	% 2.6
المنسرح	2	% 0.4
مجموع الأبيات	446	% 100

---

167 ينظر: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية:82.
168 المصدر نفسه: 85 – 86.

3. نصيب بن رياح

البحر	عدد الأبيات التى جاءت منظومة فيه	نسبتها إلى مجموع شعره
الطويل	209	% 82.2
الوافر	32	% 12.5
البسيط	7	% 2.7
الكامل	5	% 1.9
السريع	1	% 0.3
مجموع الأبيات	254	%100

4. كثير عزة

البحر	عدد الأبيات التى جاءت منظومة فيه	نسبتها إلى مجموع شعره
الطويل	687	% 80.8
الوافر	67	% 7.8
الكامل	36	% 4.2
الخفيف	29	% 3.4
المتقارب	19	% 2.2
البسيط	12	% 1.4
مجموع الأبيات	850	%100 99

5. توبة بن الحمير: عدد الأبيات: 92 بيتاً جاءت منظومة جميعها على البحر الطويل.

6. ليلى الاخيلية: القطع الشعرية التي قالتها في توبة من البحر الطويل جميعها.

7. جميل بثينة: هناك إحصائية وردت كالآتي:

((من بين (146) قطعة (101) قطعة على البحر الطويل و(13) قطعة على البحر الكامل و(10) قطع على البحر الوافر و(8) قطع على بحر الرجز و(7) قطع على البسيط و(6) على الخفيف و(1) قطعة واحدة على المتقارب وهو بيت منفرد))[169] ومن الجدير بالإشارة إليه أن هذه الإحصائية تشمل شعر جميل بثينة جميعه، ولا تخص غزله فقط، وهذا التنويه مراده أن الشاعر العذري لم ينظم على بحر الرجز في غزله، وذكر الرجز في هذه الإحصائية إنما يخص الفخر بنفسه.

ولعل هذه المخططات الإحصائية ـ المذكورة آنفاً ـ تدلنا على طبيعة شعر الغزل العذري الذي لم يبتعد عن أحضان الشعر العربي القديم ـ في عصر ما قبل الإسلام ـ ذي الأوزان الرصينة الطويلة، فنظم أكثر شعرائه على موسيقاها، إذ يحتل البحر الطويل المرتبة الأولى عند الشعراء العذريين كافة من دون استثناء، ومن ثم الوافر يأتي في المرتبة الثانية، وتليه البحور الأُخر بحسب عددها المبين في المخططات السابقة.

فضلا عن أن الشاعر العذري أحسَّ أن هذه الأوزان أكثر ملاءمة لتهجدات أنفاسه وآلامه النفسية من الأوزان الخفيفة ذات الحركات السريعة، ومع هذا كله عرف عنصر الغناء طريقه إلى شعر العذريين ولا سيما شعر جميل بثينة، إذ أدرك المغنون سهولة تناول هذا الشعر وصلاحيته فأكثروا من الترنم به والتجويد فيه، حتى غُنّي من شعر جميل بثينة تسعة وعشرون صوتاً لم تتوافر لشاعر آخر سواه[170].

---

169 نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي:403.

170 ينظر: المصدر نفسه:403.

ولعل السبب في غنائية الشعر العذري أنّ الشاعر العذري فهم الشعر ((إيحاءً بعيداً ورؤى خيالية فيها نبضات قلب تغني عن التصوير وعن الاستعارات والتشبيهات وألوان البديع وزخارفه، ليس عجزاً منه ولا سذاجة في تفكيره ولا ضعفاً في أبداعيته وفنه، ولكنها حرارة العاطفة وشدة الوجد ورقة الصبابة وسبحات الروح ونغمات القلب ولوعة الحب الإنساني المشروع))[171].

ونستطيع أن نخلص إلى أن الغناء وجد طريقه في شعر الغزل العذري لسببين الأول: سهولة الألفاظ وبساطتها، ورقة العبارة وحلاوتها، وما هَيّأه الإيقاع الداخلي من سبل لينفذ من خلاله الغناء، وهذا ما ستؤكده الدراسة في موضوع (الإيقاع الداخلي)، فضلا عمّا يتوافر من صدق العاطفة في هذا الشعر والتي تميل القلوب وتصغي الأسماع إليها بسرعة.

ب. القوافي: لا يخفى ما للقافية من أنغام موسيقية تتنبه إليها أُذن المتلقي، لذا عَني العرب بها في أشعارهم وقد أشار ابن جني إلى هذه العناية بقوله: ((ألا ترى إن العناية في الشعر أنما هي بالقوافي، لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقوافي أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه))[172]

والقافية هي فواصل موسيقية ((يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن))[173]

إذن القافية تثير فينا شدُّ الأسماع إلى الوقع النغمي الذي تحدثه في الخطاب الشعري كما يثير الوزن في شدِّ انتباه المتلقي وتشوّقه إلى النغمة الموسيقية، إذ إن ((الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا إنتباهاً عجيباً، وذلك لما فيه من

171 نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي:403.
172 الخصائص:84/1.
173 موسيقى الشعر: 246.

توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية))[174].

ومن التعريفات الشائعة للقافية تعريف القرطاجني إذ يقول: ((القافية هي مابين أقرب متحرك، يليه ساكن إلى منقطع القافية، وبين منتهى مسموعات البيت المقفى))[175]، وتبعا لهذا التعريف تكون القافية في قول قيس بن ذريح:

وإنّـكِ قسّــمتِ الـفؤادَ فنصفُه　　　رهينٌ ونصـفٌ في الـحبالِ وَثِيْـقُ

هي (ثِيْقُ).

وأما الروي فهو ((اقل ما يمكن أن يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالرويّ، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ اصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية))[176].

ومن الواضح أن حرف الروي هو أهم صوت موسيقي في القافية؛ ذلك لان الروي يمثل النقرة الموسيقية التي لها خصوصيتها؛ لذا سنعمل مخططات إحصائية للقصائد التي نظمت في أحرف الروي لشعر الغزل العذري، وهي ما يأتي:

---

174 موسيقى الشعر:13.

175 منهاج البلغاء:275.

176 موسيقى الشعر: 247.

1. قيس بن ذريح:

حروف الروي	عدد القصائد والمقطعات الشعرية	النسبة إلى مجموع القصائد والمقطعات
الراء	13	%17.5
العين	11	%14.8
الباء	8	%10.8
النون	7	%9.4
الدال	7	%9.4
اللام	6	%8.1
الميم	5	%6.7
القاف	4	%5.4
الفاء	3	%4
الحاء	3	%4
التاء	3	%4
الياء	2	%2.7
الهاء	1 (بيتان فقط)	%1.2
الغين	1 (بيت واحد فقط)	%1.3
المجموع	74 قصيدة وقطعة	%100

2. مجنون ليلى

حرف الروي	عدد القصائد والمقطعات الشعرية	النسبة الى مجموع القصائد والمقطعات الشعرية
الراء	54	%16.8
الباء	49	%15.3
الميم	34	%10.6
الدال	32	%10
النون	30	%9.3
اللام	28	%7.8
العين	25	%5.9
الياء	19	%3.7
القاف	12	%2.5
الحاء	8	%2.5
الهاء	8	%1.5
التاء	5	%1.2
الهمزة	4	%0.9
السين	3	%0.9
الضاد	3	%0.3
الجيم	1	%0.3
الخاء	1	%0.3
الشين	1	%0.3
الصاد	1	%0.3
الطاء	1	%0.3
الكاف	1	%0.3
المجموع	320 قصيدة و قطعة	%100

3. جميل بثينة:

حرف الروي	عدد القصائد والمقطعات الشعرية	النسبة إلى مجموع القصائد والمقطعات الشعرية
اللام	52	%25.1
الراء	37	%17.8
الدال	24	%11.5
الباء	23	%11.1
النون	14	%6.7
العين	11	%5.3
الحاء	10	%4.8
القاف	9	%4.3
الفاء	7	%3.3
الياء	6	%2.8
الهاء	5	%2.4
التاء	4	%1.9
الجيم	1	%0.4
الهمزة	1	%0.4
السين	1	%0.4
الكاف	1	%0.4
الواو	1	%0.4
المجموع	207 قصيدة وقطعة	%100

4. أبو صخر الهذلي

حرف الروي	عدد القصائد الشعرية	النسبة إلى مجموع القصائد الشعرية
الدال	4	%30.7
الميم	3	%23
الراء	2	%15.3
الباء	2	%15.3
اللام	1	%7.6
العين	1	%7.6
المجموع	13 قصيدة شعرية	%100

5. كثير عزة:

حرف الروي	عدد القصائد والمقطعات الشعرية	النسبة إلى المجموع
اللام	15	%27.2
الميم	8	%14.5
الدال	6	%10.9
الباء	5	%9
الراء	4	%7.2
النون	3	%5.4
العين	3	%5.4
الحاء	3	%5.4
القاف	3	%5.4
الجيم	2	%3.6
الياء	1	%1.8
الفاء	1	%1.8
الضاد	1	%1.8
التاء	1	%1.8
الثاء	1	%1.8
المجموع	55 قصيدة وقطعة شعرية	%100

6. توبة بن الحمير:

حرف الروي	عدد القصائد والمقطعات الشعرية	النسبة إلى المجموع
الراء	2	%40
الحاء	2	%40
الياء	1	%20
المجموع	5 قصائد وقطع شعرية	%100

7. نصيب بن رباح:

حرف الروي	عدد القصائد والمقطعات الشعرية	النسبة إلى المجموع
الباء	18	%25.7
الميم	12	%17.1
الدال	11	%15.7
الراء	8	%11.4
اللام	4	%5.7
العين	4	%5.7
القاف	4	%5.7
النون	4	%5.7
الفاء	3	%4.2
الحاء	1	%1.4
الضاد	1	%1.4
المجموع	70 قصيدة وقطعة شعرية	%100

8. ليلى الأخيلية:

حرف الروي	عدد القصائد والمقطعات الشعرية	النسبة إلى المجموع
اللام	2	%15.3
الباء	2	%15.3
الراء	2	%15.3
الفاء	2	%15.3
العين	2	%15.3
الميم	1	%7.6
النون	1	%7.6
الحاء	1	%7.6
المجموع	13 قصيدة وقطعة شعرية	%100

والملاحظ من هذه المخططات الإحصائية أن الشعراء العذريين قد نظموا على الحروف كلها عدا حرف (الذال، والظاء، والزاي)، وأكثروا النظم على بعض الحروف مثل (اللام، والنون، والراء، والدال، والميم، والباء)، وقلّ نظمهم على بعضها مثل (التاء، والثاء، والطاء، والشين، والصاد... الخ). ولعل سبب شيوع هذه الأحرف حروف روي يعود إلى كثرة ورودها في أواخر كلمات اللغة، وهو ليس مرتبطاً بثقل في الأصوات أو خفة، فمثلا الزاي الذي لا يتطلب جهداً عضلياً يسوّغ ندرة ورودها روياً[177]، وقد يكون هناك سبباً آخر في تعليل قلة النظم على حروف روي بعينها،وهو الشاعر يضطر إذا ما نظم فيها إلى أن يستعمل الكلام الوحشي المهمل ويضيق في وجهه باب التصرف بالمعاني على ما يتصورها، فيعطل عليه النظم وعلى قارئه الفهم[178].

177 ينظر: موسيقى الشعر: 248.

178 ينظر: البناء الفني عند مسلم بن الوليد:213.

وأما القافية فتقسم من حيث الإطلاق والتقييد إلى (مطلقة) وهي ما كان حرف الروي فيها متحركاً، و(مقيدة) وهي ما كان حرف الروي فيها ساكناً[179] وقد جاءت أكثر قصائد الغزل العذري في العصر الأموي من القافية المطلقة إذ إنها

لا تحتاج إلى صرامة وشدة السكون في آخر القافية فضلا عن أن الروي المتحرك شائع بكثرة في الشعر العربي القديم، يلتزم الشعراء حركته، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها[180]، وكون القافية المقيدة تأتي بنسب قليلة في أبحر مثل: الطويل والرجز والمتقارب والسريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى، وتكثر هذه القافية في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر، إذ إن هذا البحر هو بحر الغناء يؤثره المغنون والملحنون، ومثل هذه القافية (المقيدة) يرى فيها الملحن أطوع وأيسر في تلحين أبياتها[181].

والذي يوضح كثرة القافية المطلقة على المقيدة، هو الإحصائية التي قمنا بها وهي كما في الآتي:

1. مجنون ليلى: جاءت قصائده كلها على قافية مطلقة، ولا توجد أيّة قصيدة على قافية مقيدة.
2. قيس بن ذريح: أيضا قصائده كلها على قافية مطلقة.
3. أبو صخر الهذلي: كذلك قصائده كلها قافيتها مطلقة.
4. كثير عزة: لم تكن له قافية مقيدة إلا في قصيدة واحدة[182].
5. جميل بثينة: كذلك له قافية مقيدة في قصيدة واحدة[183].
6. توبة بن الحمير: له قصيدة واحدة قافيتها مقيدة[184].
7. ليلى الاخيلية: لها قصيدة قافيتها مقيدة[185].

---

179 ينظر: العمدة: 1/ 154 - 155، وموسيقى الشعر:260.
180 ينظر: موسيقى الشعر: 260.
181 ينظر: موسيقى الشعر:260.
182 ينظر: ديوانه:419.
183 ينظر: ديوانه: 187.
184 ينظر:ديوانه:44.
185 ينظر: ديوانها:97.

8. نصيب بن رباح: قد كان له النصيب الأوفر في القصائد التي قافيتها مقيدة، إذ بلغ عددها أربع قصائد[186].

والملاحظ على هذه القصائد التي أتت بقافية مقيدة أنها قد ابتعدت بعض الشيء عن رسم معاناة الشاعر وإحضارها، فقد كانت موضوعاتها عامة يتشارك فيها الشاعر العذري مع أيّ شاعر غزلي آخر، إذ لم تكن تخصُّ معاناته الذاتية.

فالقافية على وفق ما مرَّ ((مكملة للوزن الذي يقوم عليه الشعر، إلا أنهم تناولوا التقفية على أنها ظاهرة مستقلة تدليلا على الأهمية البالغة التي وجدوها في القافية نظرا لكونها محطة موسيقية ومعنوية في آن واحد، محطة ترتكز عليها القصيدة من تسأوقها المنتظم الموقع))[187]

2. الإيقاع الداخلي: يُدرج الإيقاع الداخلي في قائمة المجموعة الموسيقية كمستوى صوتي له فاعليته في إحداث النغمة الموسيقية للصورة الشعرية في الغزل العذري، والإيقاع الداخلي هو ((ترجيع منظّم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات. لا يهمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة او متباعدة وإنما يهمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم))[188].

ويجدر بنا أن نشير إلى أن الإيقاع الداخلي بأشكاله المختلفة يأخذ مكانته في بناء الإيقاع الشعري العام، لما تحمله الكلمات والعبارات من طاقة تعبيرية في نقل أحساسات الشاعر العذري من خلال ما تحدثه من نقلات موسيقية تنقل أنغامها إيحاءات غنية يعجز الشاعر عن الوصول إليها إلا من استعماله بعض الكلمات الموسيقية، كما في قول قيس بن ذريح:

فإن ذكرتْ لبنى هشِشْتُ لذكرها كَمَا هَشَ للثَدْي الدَرُورِ وَليدُ[189]

186 ينظر: شعر نصيب بن رباح: 81، 92، 103، 129.

187 شكل القصيدة العربية: 163.

188 الصورة الفنية في شعر أبي تمام:292.

189 قيس ولبنى: 80.

ويظهر في هذا البيت حسن إنتقاء الشاعر للفظه، فهو مدرك تمام الإدراك طبيعة عمل اللفظة ومناسبتها لمكانها الملائم، مما يدلُّ على أنه حاول ملاءَمة الفكر واللغة،ثم اللغة والعاطفة، إذ لابد من أن الإيقاع الشعري يوحي بحركة الفكر والعاطفة، فقد التحم في هذا البيت الصوت الموسيقي والمعنى، الصوت تمثل بتكراره لكلمة (ذكرت، ذكرها، هششت، هشّ)، وما أحدثه الحرف من صوت موسيقي فيه إمتلاء معنوي بديع في كلمة (الدرور) فقوة حرف (الراء) وهو من الأصوات المجهورة أعطى معنى قوة التدفق للبن الأُم وكثرته، مما يزيد من نشوة الطفل ومرحه، وبهذه الصورة الحركية كلما زاد انتعاش الطفل ومتعته ارتبط ذلك بصورة فرح الشاعر وانتعاشه؛ لتذكره المحبوبة؛ لأنه شبه حاله بحال هذا الطفل، فقد كان لحرف (الراء) وظيفته في الترجيع والتكرار والتدفق، ولا يفوتنا أن نذكر ما لكلمة (هششت) من أثر موسيقي في هذه الصورة المرسومة موسيقياً، فالاهتزاز والحركة السريعة والانتفاضة وسعادة الشاعر، كلها قد بانت من خلال امتزاج صوتي (الهاء والشين)، فاظهرا موسيقى تعبيرية واضحة المعنى والمعالم على الرغم من أنهما من الحروف المهموسة، فأحدثت هذه اللفظة جرساً مصورة مشاعر الشاعر وأحاسيسه أدق تصوير.

ومع هذا لا يمكن أن نحكم على وقع جرس اللفظة إلا من خلال وجودها في سياق الخطاب الشعري، فكلمة (هشّ) ومشتقاتها لا يمكن أن يأتي وقعها الموسيقي بالدرجة نفسها من التأثير في المتلقي، وإنما الذي يحكم ذلك هو وجودها في الصورة الشعرية، فمثلا في قول أبي صخر الهذلي:

ولو تَلْتَقِي أَصْدَاؤُنَا بَعْدَ مَوْتِنَا ... وَمِنْ دُونِ رَمْسَيْنَا مِنَ الأَرْضِ مَنْكِبُ

لَظَلّ صَدَى صَوْتِي وَلَوْ كُنْتُ رِمَّةً ... لِصَوْتِ صَدَى لَيْلَى يَهَشّ وَيَطْرَبُ[190]

---

190 شرح أشعار الهذليين: 938.

لاقت لفظة (يَهَشُّ) الاستحسان والقبول في إذن السامع، وكان لها تأثيرها في إيصال الصورة السمعية بشكلها المراد، وبطاقة تعبيرية قوية ومكثفة، ومشحونة بعاطفة إنسانية، تُثير في المتلقي الانفعالات الوجدانية، مما يجعله مطلعاً على النوازع الداخلية للشاعر، والتقرب إلى ما يريد نقله من هذه الصورة والإفصاح عنه. وأما في قول مجنون ليلى:

وحبّذا راكبٌ كنّا نَهَشّ به   يُهْدِي لنا من أراكِ الموسِمِ القُضُبَا [191]

فانّ اللفظة لم تكن بقوة الإيحاء الذي سبق أن لمسناه في قول قيس بن ذريح، وقول أبي صخر الهذلي، على الرغم أن معناها في الأبيات الثلاث واحد هو (الفرح والجذل)، وأن أحرفها نفسها إلاّ أن الجرس الموسيقي متفاوت في القبول والاستحسان، وبحسب وجودها في بناء الصورة الشعرية يظهر تأثيرها ووقعها على آذان السامع.

وإحساسنا بخفة هذه اللفظة (هشّ) يقابله إحساس بالثقل للفظة (أ وثقتموه) في قول أبي صخر الهذلي:

وقُلْتُ خُلّي أسِيراً في حِبَالِكُمُ   أوْثَقْتُمُوهُ بِلاَ تَبْلٍ وَلا بِدَمِ [192]

فالجرس الصوتي في هذه اللفظة يشعرنا بمدى معاناة الشاعر النفسية، وثقل همومه كثقل هموم الأسير في الأسر ومعاناته من فراق الأهل والأحبة، ومن الوحدة التي يعيشها مبتعداً عمَّنْ أَلِف صحبتهم واستأنس بهم.

فالربط بين ظلال الصوت واعتماله بنفس الشاعر وما يحمله من أحاسيسه الذاتية، وانفعالاته الوجدانية، أمر مفروغ منه، لما يؤديه الصوت من طاقة نفسية مؤثرة أفرغ فيها الشاعر معاناته التي لا يمكن أن يعبر عنها بوسيلة واحدة وأن تستوعب عن طريق الرؤى، لذا لجأ إلى الإمكانات الحسية كافة ومنها استعماله

---

191 ديوانه:67، وينظر: قوله:208.

192 شرح أشعار الهذليين:968.

للصوت، لما وجد فيه من إعطاء إيحائي، فمن المؤكد أن هناك تداخلا ليس يسيراً في ربط الصوت بالمعنى.

ولأهمية الإيقاع الداخلي كونه مادة صوتية تحمل بنغماتها تنوعاً موسيقياً قد يضفي على النصوص الشعرية عامة، والصورة الشعرية بخاصة عمقاً وتأثيراً يغطي على عيوب الشعر الأخرى، وقد أيقن النقاد القدامى أهمية الإيقاع الداخلي، فقال الجاحظ: ((إذا كان الشعر مستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لايقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر مابين أبناء العلأت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك انه قد افرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً))[193].

ومظاهر الإيقاع الداخلي متعددة إلا أننا فضلنا اعتماد بعضها في الدراسة لكثرتها، وقلة ما جاء من الأساليب الأُخر في الصورة الشعرية لشعر الغزل العذري، لذا ستكون الدراسة قائمة على مظهرين أو إسلوبين من أساليب الإيقاع الداخلي هما: التكرار والجناس.

1. التكرار: يشكل التكرار قاعدة أساسية وواسعة في مجال الإيقاع الشعري ولا سيما الإيقاع الداخلي، إذ إن الموسيقى الداخلية هي تكرار لوحدات صوتية، ((فالتكرار حركة في الصوت)) [194].

وقد حدد بعض النقاد القدامى مواضع التكرار التي يحسن فيها، والمواضع التي يقبح فيها، فيقول ابن رشيق: ((وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الْخِذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر إسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب)) [195].

---

193 البيان والتبيين: 1/ 66- 67.
194 في إيقاع شعرنا العربي وبيئته: 73.
195 العمدة:2/ 74، وينظر سر الفصاحة:87.

وهذا ما فعله الشاعر العذري إذ كرر اسم المحبوبة من باب الاشتياق لها، والتلذذ باسمها وكأنه لحن موسيقي يرنُّ في أذنه، كما في قول قيس بن ذريح:

ألا لَيْتَ لُبنَى لَمْ تَكُنْ لِيَ خُلَـةً وَلَمْ تَلْقِنِي لُبنَى ولَـمْ أدرِمَاهيـا[196]

فمن شدة تعلقه بهذا الاسم كرر الحرف الأول منه وهو حرف (اللام) عشر مرات مستأنساً بهذا الجرس الموسيقي الذي أحدثه صوت (اللام) له، والذي يعطي معنى الملاصقة والمساس[197]، فهو يمثل اقتران اسم المحبوبة بذهن الشاعر. ويمكن أن نقسم التكرار إلى:

أ. تكرار الحرف: مما لاشك فيه أن تكرار الصوت في الخطاب الشعري يغني ويثري الصورة الشعرية بإيقاع داخلي فيه خصوصية موسيقية، ويمكن لنا القول أن الباعث لهذا التكرار هو باعث نفسي مرتبط بخلجات الشاعر العذري النفسية وإرهاصاته الداخلية، إذ إن هذا التكرار لايأتي اعتباطاً ـ في أكثر حالاته ـ في القصيدة أو البيت الشعري، إنما له مداخلات مع الدلالة التعبيرية التي يؤديها، والحاجة النفسية التي تطفح على تجربة الشاعر الشعرية لتهيّئ لهذا الصوت عمله الموسيقي.

فالأصوات لها أهميتها وقيمتها الدلالية في بث طاقة تعبيرية يستطيع الشاعر استغلالها في نصه الشعري، لما لها من قيمة كبيرة في إثراء القصيدة بالإيحاءات المعنوية، ((وهذه الأهمية الكبرى للصوت تجعل مهمة الفنان صعبة وعسيرة، فلما كان العنصر الحسي الذي تمثله صوتية الألفاظ جزءاً من الفن، ولما كان الصوت ليس مجرد وقع على الأذن بدون معنى وإنما هو أداة لنقل الأفكار والإشارات والرموز، فان على الشاعر أن يبذل كل ما يستطيع كي يخرج الصوت من ذلك المنظر المبهم وعديم الشكل الذي يظهر في اللغة العادية وأن يقدمه في مظهر حيّ، فيلتحم بالمضمون مضيفا إليه قيمة أكبر، وهذا يقتضي أن يضع الفـنان نصب عينيه أن الجانب الصوتي عامل هام في البنية العامة للقصيدة))[198].

---

196 قيس ولبنى: 160.

197 ينظر: الخصائص:1/145.

198 عضوية الموسيقى في النص الشعري:31.

ولما كان الشاعر العذري يسعى إلى إحداث حالة من التوافق بين ما هو حسي من خلال صوت الحرف، وبين ما هو عاطفي أو الهزة النفسية التي تعتريه فتحرك كيانه وتشغل قواه، وملكاته وتضطره إلى التعبير[199]، وهذا مرتبط بتجربته الذاتية، فإنه لابد من أن يلجأ إلى انتقاء الحروف انتقاءً معبراً عما يجيش في نفسه وموحياً عن ذاته ومرتبطاً بدلالات معنوية تلقي بظلالها على عملية الخلق الفني، ((وعلى الشاعر أن يوقظ الخيال الخامد من خلال الرواء العذب السلس للأصوات وموسيقى النظم))[200].

وإذا ما أردنا أن نتحسس ربط الشاعر العذري للنغمة الصوتية بالحس الشعري، فلنتأمل عطاء الأصوات في شعرهم، كما في قول جميل بثينة الذي كرر حرف (اللام) في قوله:

فلا تقتليني يا بثينَ ولم أصِبْ مِنَ الأمْرِ مَا فيه يَحِلّ لكم قتلي[201]

إذ كرر الشاعر حرف (اللام) سبع مرات لما في هذا الحرف من دلالة توحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والإلتصاق، فهو صوت مجهور متوسط الشدة[202]، والشاعر دخل منه إلى معنى الاستعطاف والترحم لنيل رضى المحبوبة؛ لأنه للانطباع بالشيء بعد تكفله[203] ويتضح ذلك أيضاً في قوله:

لَقَد فَرِحَ الواشونَ أن صَرَمَت حَبلي بُثَينَةَ أو أبدَت لَنا جانِبَ البُخلِ
يَقولونَ مَهلاً يا جَميلُ وَإنّني لَأقسِمُ ما لي عَن بُثَينَةَ مِن مَهلِ
أحِلماً فَقَبلَ اليَوم كانَ أوانُهُ أم أخشى فَقَبلَ اليَومِ أوعِدتُ بِالقَتلِ[204]

ويتضح المعنى لهذا الحرف أكثر في قوله:

---

199 ينظر: البنية الإيقاعية في شعر شوقي:435.
200 عضوية الموسيقى في النص الشعري:35.
201 ديوانه:173.
202 ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها:93.
203 ينظر: المصدر نفسه:93.
204 ديوانه: 174

خليليّ فيما عِشتُما هل رأيتُما قتيلا بكى من حبِّ قاتله قبلي

أفي أمّ عمرو تَعْذِلانني هُديتُما وقد تيّمتْ قلبي وهامَ بها عقلي

أبيتُ من الهُلاّك ضيفاً لأهلها وأهلي قريبٌ مُوسِعون ذوو فَضْلِ

أفِقْ أيها القلبُ اللّجوجُ عن الجهلِ ودَعْ عنكَ جُمْلا، لاسبيلَ إلى جُمْلِ[205]

فقد كرر حرف (اللام) اثنتين وعشرين مرة مؤكداً حالته ومعاناته النفسية، وملاحقة حب بثينة لقلبه اللجوج الذي لايقنع بنسيانها، ويظهر هذا المعنى أيضا في قوله:

أريدُ لأنسى ذِكْرَها فكأنّما تمثّلُ لي ليلى بكلِّ سبيلِ[206]

فلا أظن أن هناك إلتصاق وتمسك أكثر من هذا المعنى، حتى أنه يرضى بالقليل من نوالها في سبيل البقاء إلى جنبها، فيقول:

وإنّي لَيُرْضِيني قليلُ نَوالِكم وإنْ كنتُ لا أرْضَى لَكُمْ بقَليلِ[207]

وهذا يبعثنا إلى القول إن ثمة علاقة بين الصوت والمعنى، فنؤيد بذلك ما ذهب إليه (ستيفن اولمان) في قوله: ((وقد تؤدي شدة التأثر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات أو الأصوات إلى ما يكاد يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى))[208].

ومن هنا تتأكد لنا حقيقة أن الشاعر العذري لم يأتِ بالأصوات متكررة اعتباطاً، وإنما كان ترديدها زيادة في إيصال معنى من المعاني التي يوظفها في خدمة أحاسيسه الداخلية، لذا نراه قد عني بترديد هذه الأصوات أيما عناية، فأبدع فيها أيما إبداع، ومما يعزز هذا الكلام في أن البناء الصوتي عند الشاعر العذري يحاكي فيه المعاني الشعرية في معادلة جرس أصواته نغمياً، النظام

---

205 المصدر نفسه: 176 -177.

206 المصدر نفسه: 185.

207 المصدر نفسه: 186، وينظر: قوله الآخر في الصفحة نفسها، وفي ص 169.

208 دور الكلمة في اللغة: 81.

التعبيري أو المضمون الشعري، فلننظر مثلا قول مجنون ليلى في استعماله جرس صوت (التاء):

لَم تَزَل مُقلَتي تَفيضُ بِدَمعٍ ... مِثلِ الغُيوثِ مُذ فَقَدتها
مُقلَةٌ دَمعُها حَثيثٌ وَأخرى ... كُلَّما جَفَّ دَمعُها أسعَدَتها
ما جَرَت هَذِهِ عَلى الخَدِّ حَتّى ... لَحِقَت تِلكَ بِالَّتي سَبَقَتها
دَمعَةٌ بَعدَ دَمعَةٍ فَإِذا ما ... لَحَقَت تِلكَ هَذِهِ أحدَرَتها[209]

فقد كرر صوت (التاء) سبع عشرة مرة لما لهذا الحرف من دلالة معنوية ارتبطت مع معنى البكاء في هذه الأبيات،وذلك لأن هذا الصوت ضعيف ملامس الطبيعة بلا شدة، فيه طراوة وليونة[210]، تماثل طراوة البكاء وليونته.

وأما إذا إستعمل صوت (الكاف) لنفس موضوع البكاء فأنه سيبدو جليداً وصلباً؛ لان هذا الحرف مهموس شديد، صوته يدلُّ على الخشونة والحرارة والقوة والفعالية والاحتكاك[211]، فالشاعر يركز على قوته وصلابته من خلال ترديده لصوت (الكاف) في قوله:

بكيتُ كمَا يَبْكِي الوَليدُ ولَمْ أزلْ ... جَليداً وأبْدَيْت الذي لم أكُنْ أبْدِي[212]

وشاركت (الهمزة) صوت (الكاف) لإظهار القوة والتحمل لما لها من قوة انفجارية[213]، إذ كرر الشاعر صوت (الكاف) أربع مرات، وصوت (الهمزة) أربع مرات أيضاً، فأحدث موازنة بين عدد المرات وقوة الصوت ودلالته، وقد يلجأ الشاعر العذري إلى صوت آخر لبيان ثبات موقفه من المحبوبة، إذ يقول:

أفِق قَد أفاقَ العاشِقونَ وَفارَقوا الـ ... ـهَوى وَاستَمَرَّت بِالرِجالِ المَرائِرُ

---

209 ديوانه: 71، وينظر: قوله: 69.
210 ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: 90.
211 ينظر: المصدر نفسه:92.
212 ديوانه:89.
213 ينظر: الخصائص: 145/1.

وَهَبها كَشَيءٍ لَم يَكُن أو كَنـازِحٍ   بِهِ الـدارُ أو مِن غَيَّبَتـهُ المَقابِرُ[214]

فكرر صوت (القاف) خمس مرات ودعمه بترديد صوت (الكاف) ثلاث مرات؛ لأن الموقف الذي طُلب منه يحتاج صلابة عبر عنها بصلابة صوت (القاف)، فهو من الحروف المجهورة التي ((إذا رددتها إرتدع الصوت فيها))[215]، لما في هذا الحرف من قوة أظهرها إبن جني في مقارنته بين الأفعال التي تحتوي حرف القاف[216].

وهكذا تتناوب الأصوات التي يستعملها الشاعر العذري بين القوة والضعف والمرونة والصلابة كلاً بحسبما يقتضيه المضمون الشعري، وقد عني الشاعر العذري في هذا الجانب عناية فائقة، فجاء موضوع تكرار الصوت موضوعاً مهماً في الصورة الشعرية للغزل العذري، فتنوعت إستعمالات الصوت في الغزل العذري داعمة بذلك زيادة النغمة الموسيقية في الإيقاع الداخلي، فضلا عن معانقتها للمعنى وإسهامها في تقوية الدلالة، فمثلا في قول أبي صخر الهذلي:

أمَـا والـذي أبْكَى وَاضْحَكَ وَالـذي   أمَـاتَ وأحْيَـا والـذِي أمْرُهُ الأمـرُ

لَقَدْ تركَتْنِي أغْبطَ الوَحْشَ أن أرى   أليفَيْنِ مِنْهَـا لا يَرُوعُهُمَا الزَّجْرُ[217]

قد كرر الألف المهموزة إحدى عشرة مرة لتلاؤمها مع ما يحسه ويشعر به، إذ إن للهمزة قوة انفجارية ناسبت إحساس الشاعر الداخلي، فقد وصل إلى درجة أنه يحسد الوحش الذي يعيش في البراري على ما فيه من حال، فأراد أن يلفت نظر المتلقي لما يشعر به فاستعمل الهمزة في بداية كلامه ((وصوت الهمزة في أول اللفظة يضاهي نتوءاً في الطبيعة... وهو يأخذ في هذا الموقع صورة البروز كمن يقف على مكان مرتفع، فيلفت الإنتباه...))[218]

---

214 ديوان جميل بثينة: 82، وينظر: ديوان كثير عزة لتكرار القاف:206.
215 المقتضب:194/1.
216 ينظر: الخصائص: 2/ 153.
217 شرح أشعار الهذليين:957.
218 خصائص الحروف العربية ومعانيها:93.

وقد يأتي الشاعر العذري بكلمة من مقطعين متشابهين في الأصوات ليشكل بها إيقاعاً نغمياً يحدث الأثر الموسيقي الذي يجذب انتباه المتلقي، من ذلك كلمة (ترقرق) التي صاغت نغماً موسيقياً مميزاً لوصف دموع الشاعر، إذ يقول:

ولو أنّ عيناً طاوعتنِيَ لم تزل تَرَقْرَقُ دَمعاً أو دماً حين تسْكُبُ[219]

فجاءت كلمة (ترقرق) من مقطعين مكررين متشابهين، وهو تكرار حرفي الراء والقاف، فاستغل الشاعر لما في صوت (الراء) من صفة الترجيع والتكرار، وما في صوت (القاف) من صلابة[220]، لوصف كثرة دموعه وجريانها.

ويظهر تأثير هذه الكلمات واضحاً في الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري فمثلا كلمة (تهزهز) في قول كثير عزة:

سريتَ ولولا حبُّ أسماء لم أبِتْ تَـهَزْهِزُ آثـوابي فنـونَ شِـمَالِهَـا[221]

تظهر الحركة في الصورة واضحة، لأن الشاعر قد صاغ من هذين المقطعين المتشابهين (تهزهز) صورة شعرية حركية فيها تحرك واهتزاز مستمد من صوت (الزاي) الذي فيه خاصية الحركة بشيء من الشدة[222].

مثل هذه الكلمات المتكونة من مقطعين متشابهين كثيرة في شعر الغزل العذري،جاءت لتدعم المعنى وتزيد من تكثيف النغمة الموسيقية والدلالة التعبيرية[223].

وقد وظّف الشاعر العذري تكرار الصوت على هذا الأساس، إذ وجد علاقة قائمة بين الصوت والمعنى الذي يؤديه، فساقه في صوره الشعرية ليمدّها بالنغمة الموسيقية والطاقة التعبيرية معاً في الوقت نفسه، فأكثر من تكرار الصوت في

---

219 ديوان مجنون ليلى: 40.

220 ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها:94.

221 ديوانه:93.

222 ينظر: الخصائص: 146/1.

223 ينظر: ديوان جميل بثينة: 124، 149، 163، وديوان مجنون ليلى:71، وشرح أشعار الهذليين:925.

خطابه الشعري، ومع هذا اكتفينا بالشواهد الشعرية السابقة فهي عيّنات لتأكيد صحة ما نذهب إليه، وذلك لكثرتها مما لا يسع هذا المبحث الإلمام بها كلها[224].

ب. تكرار اللفظة: يلجأ الشاعر العذري إلى تكرار بعض الكلمات في غزله، لما تشكله هذه اللفظة (المكررة) من أهمية في تجربتيه الشعرية والشعورية، فهي تقتحم تجربته الشعرية اقتحاماً يتناسب مع ما يريده من إخراج الصورة الشعرية على وفق اتجاهه العام في بناء قصائده، وتدخل في ضمن تجربته الشعورية، لان هذه الألفاظ (المكررة) تلح عليه بالظهور؛ نظراً لقيمتها الدلالية التي تكمن في نفس الشاعر، ولتمثيلها هاجساً من هواجسه الداخلية، فمثلا يكرر اسم المحبوبة لان فيه نغماً مريحاً لنفسه المتعبة، ويثير فيه نوازع داخلية ذاتية، ((ولا عجب فالعاشق يحلو له ذكر اسم محبوبته وتطرب نفسه لذكره، وهو أبدا يود سماعه من لسانه أو من غيره))[225]، إذن هو باعث نفسي يدفعه الى تكرار اسم المحبوبة ليتلذذ به، كما في قول جميل بثينة:

لقد شُغِفت نفسي بثينَ بذكركم ... كما شُغِف المخمورُ يابثنَ بالخمرِ[226]

وقوله أيضاً:

ألا لا أبالي جَفوَةَ الناسِ إن بَدا ... لَنا مِنكِ رَأيٌ يا بُثَينَ جَميلُ

وَما لَم تُطيعي كاشِحاً أو تَبَدّلي ... بِنا بَدَلاً أو كانَ مِنكِ ذُهولُ

وإني وتكراري الزيارةَ نحوَكم ... بثين بذي هجر بثين يطولُ

وَإِنَّ صَباباتي بِكُم لَكَثيرَةٌ ... بُثَينَ وَنِسيانيكُمُ لَقَليلُ[227]

---

224 ينظر على سبيل المثال: ديوان مجنون ليلى: 39،45،62،65،66،81،92،93،94،106،113،118،127،38، وديوان جميل بثينة: 200، 189، 162، 158، 128، 124، 119، 117، 116، 83، وقيس ولبنى: 106، 103، 98، 91، 83، 79، 78، 72، 69، 68، 67، وشرح أشعار الهذليين: 958، 957، هذه الإحصائية هي للحروف التي تكررت في هذه الصفحات خمس مرات فأكثر في البيت الشعري الواحد.

225 جرس الألفاظ: 240،نقلاً عن ديوان ابن الفارض:95.

226 ديوانه: 102.

227 ينظر: ديوان جميل بثينة:21، وديوان مجنون ليلى: 209، وشعر نصيب بن رباح: 49، وديوان توبة بن الحمير: 49، وقيس ولبنى86.

وقد يستعذب هذا التكرار ليصل به الأمر إلى أن يذكر اسم المحبوبة عدة مرات، فيعقد اسمها بأبيات القصيدة كلها [228]

ويهيج النداء باسم المحبوبة شجون الشاعر العذري وأحزانه، فهو يمثل عنده الذكرى التي تثير فيه الألم، وإن كان المنادي ينادي على إمرأة أخرى لما يمثله اسم المحبوبة من أهمية عالقة في ذهنه، فيقول:

وَداعٍ دَعا إذْ نَحنُ بِالخَيفِ مِن مِنىً   فَهَيَّجَ أحزانَ الفُؤادِ وَما يَدري

دَعا بِإسمِ لَيلى غَيرَها فَكَأنَّما   أطارَ بِلَيلى طائِراً كانَ في صَدري

دَعا بِإسمِ لَيلى أسخَنَ اللهُ عَينَهُ   وَلَيلى بِأرضِ الشامِ في بَلَدٍ قَفرِ [229]

إذن ارتبط التكرار بالاحتياج إلى مَنْ هو مقرب إلى نفس الشاعر وذهنه، ومن ذلك تكراره للفظة (معذبتي)[230]، ولفظة (خليلي)[231].

وقد تستدعي بعض المواقف في الصورة الشعرية عند شعراء الغزل العذري ألفاظ كلمات معينة تخصُّ تجاربهم الذاتية، وكما أسلفنا أن هذا التكرار يؤدي وظيفتين: الأولى وظيفة نغمية لها إيقاعها الخاص، والثانية وظيفة دلالية مرتبطة بالشعور الداخلي للشاعر، فهي تعدُّ إرهاصات نفسية يستحضرها الشاعر في صوره الشعرية، من ذلك تكراره لمفردة (الوجد)، فيقول:

فما وجدَتْ وَجْدي بها أمٌ واحدٍ   ولا وجد النَّهْدِيُّ وجدي على هِنْد

ولا وجد العُذْرِيُّ عروة في الهوى   كوجدي ولا من كان قبلي ولا بعدي [232]

ويمكن أن نعدُّ هذه الألفاظ معجماً لغوياً شعرياً للشعراء العذريين؛ لتكرار استعمالهم هذه الكلمات، فهي تميز شعرهم عن شعر غيرهم، وتجعل لأشعارهم

---

228 المصدر نفسه:167.
229 ديوان مجنون ليلى: 124.
230 ينظر: المصدر نفسه:234.
231 ينظر: المصدر نفسه:235.
232 قيس ولبنى: 81.

خصوصية وتفرداً، ويرتبط هذا المعجم ارتباطاً حياً بتجربتهم وموقفهم ورؤيتهم الذاتية، وإن ما يشكل معجم هؤلاء الشعراء ومفرداته ودلالاتها تجربتهم الشعرية، فقد استمدوا منها مفرداته ومعانيه، فهو يكشف عن العالم الداخلي لكل واحد منهم، ناقلاً أفكارهم وعواطفهم، وحاوياً تجاربهم وذكرياتهم، ومن الكلمات التي كررها الشاعر العذري: الشكوى[233]، والتوبة[234]، والعيادة (زيارة المريض)[235]، والعتاب[236]، والشغف[237]، والبكاء[238]، والصبر[239]، والكبد الموجعة والأنين[240]، والنظر للمحبوبة[241]، والرمي (تأثير المحبوبة في الشاعر وكأنها ترميه بالنبل)[242]، والهوى[243]، واللوم والذنب[244]، والنفس[245]، والحب[246]، والسر[247]، والنوى[248]، ومن هذه الكلمات المكررة (اللوم) في قول توبة بن الحمير:

يَلُومُكَ فيها اللائمونَ نَصاحَةً فليتَ الهوى باللائمينَ مَكَانِيا[249]

وتكراره (المنع) في قوله:

فإن تمنعوا لَيْلَى وحُسْنَ حديثها فلَنْ تمنعوا مِنِي البُكا والقوافيا[250]

---

233 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 60،61،62.
234 ينظر: المصدر نفسه: 53.
235 ينظر: قيس ولبنى:78.
236 ينظر: ديوان جميل بثينة: 31.
237 ينظر: المصدر نفسه:102.
238 ينظر: شعر نصيب بن رباح:102،130.
239 ينظر: المصدر نفسه:91.
240 ينظر: ديوان مجنون ليلى:77.
241 ينظر: شعر نصيب بن رباح:82، وديوان مجنون ليلى:70.
242 ينظر: شرح أشعار الهذليين: 974.
243 ينظر: ديوان توبة بن الحمير: 56.
244 ينظر: شعر نصيب بن رباح:65.
245 ينظر: قيس ولبنى: 122.
246 ينظر: قيس ولبنى:125، وديوان مجنون ليلى:46،49،207.
247 ينظر: ديوان جميل بثينة:116.
248 ينظر: ديوان كثير عزة: 127.
249 ديوانه: 53، وينظر: ديوان مجنون ليلى:201.
250 ديوانه: 52.

ومن الألفاظ التي كررها الشاعر العذري في صوره الشعرية ألفاظ تدل على الزمان أو المكان، لارتباطها في ذاته؛ ولأنها عوالق في ذهنه، فيستفيد بما فيها من طاقات تعبيرية تتلاءم مع مشاعره الفياضة، وتنسجم مع مواقفه الخاصة، وفي الوقت نفسه يرقى بمستوى النغمة الموسيقية بترديدها وتكرارها، فكان الارتباط الوثيق بمكان المحبوبة يلح عليه بتكرار اسم (نجد) في قوله:

أَحِـنُّ إلى نَجْـدٍ وإنّـي لأيِـسٌ ... طَوَال الّلَيَالِي مِنْ قُفُولٍ إلى نَجْدِ

وإنْ يَكُ لاَلَيْلَى وَلاَ نَجْدُ فَاعْتَرِفْ ... بِهَجْرٍ إلى يَوْمِ القِيَامَةِ والوَعْدِ[251]

فتعلقه بالمكان هو تعلق بالمحبوبة ذاتها، فتراه يكرر اسم المكان لما يفرضه عليه الهاجس الداخلي بعدم انصراف ذهنه إلى سواه، ومثله تكرار لفظة (الحمى)[252]، في قوله:

تَعَـزَّ بِصَـبرٍ لا وَجَـدِّكَ لا تَـرى ... بَشامَ الحِمى أخرى اللَّيالي الغَوائِرِ

كَـأنَّ فُـؤادي مِن تَذَكُّرِهِ الحِمى ... وَأَهلِ الحِمى يَهفو بِهِ ريشُ طائِرِ[253]

ويبعث التأزم النفسي الذي يعيشه الشاعر العذري على تكرير مفردات تدل على الزمن، فمثلا تكرار لفظتي النهار والليل لما لها تين اللفظتين من دلالة تعبيرية تنمُّ عن معاناته النفسية، فيقول:

يَظَـلّ نهـار الـوالـهين نهـاره ... وتَهْـدِئه في النـائمين المضَـاجِعُ

سـواي، فَلَيْلي من نهـاري، وإنما ... تَقَسَّـمُ بـين الهـالكين المَصـارعُ

....

نَهاري نَهـارُ النـاسِ حَتّى إذا بَـدا ... لِيَ اللّيـلُ هَـزَّتني إِلَيكِ المَضـاجِعُ

أُقَـضّي نَهـاري بِالـحَديثِ وَبِالمُنى ... وَيَجمَعُني بِاللّيلِ وَالهَمّ جامِـعُ[254]

---

251 ديوان مجنون ليلى:92، وينظر قوله: 89،90،115.

252 ينظر قول الصمة بن عبد الله القشيري: الأغاني 8/6.

253 ديوان مجنون ليلى: 116.

وهناك بعض المفردات التي كررها الشاعر العذري في صوره الشعرية، قد مثلت هواجسه الداخلية خير تمثيل، ودلّتْ على تجربته الشعورية ومعاناته النفسية[255].

جـ . تكرار العبارة: يحمل تكرار العبارة في الغزل العذري طاقات شعورية وتعبيرية وتصويرية فائقة، فضلا عما يحدثه من تنويع في الموسيقى الداخلية للشعر من إثراء في التنغيم الصوتي، ولعل حقيقة تكرار العبارة ناتجة من تأييد قول الجرجاني ((الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة. وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ))[256]، إذ إن لتركيب المفردات أهمية بالغة في الاسلوب؛ لان ((العبرة ليست في الألفاظ مفردة، بل مركبة، وان الحكم على الأثر الأدبي يقوم على أداء العبارة للمعنى))[257].

وليس بالضرورة أن يحمل التكرار الدلالة نفسها وإن تشابهت صيغه، فلكل عبارة مكررة دلالتها المرتبطة بالتجربة الشعورية للشاعر العذري يمليه عليه الموقف النفسي الذي هو فيه، فمثلا ليلى الاخيلية عندما تكرر عبارة (نعم الفتى يا توب كنت)، في قولها:

لَنِعْمَ الفتى يا تَوْبَ كُنْتَ إذا التَقَتْ	صُدُورُ الأعالي واسْتَشالَ الأسافِلُ
ونِعْمَ الفَتى يا توبَ كُنْتَ ولَمْ تَكُنْ	لتُسْبِقَ يوماً كُنْتَ فيه تُحاوِلُ
ونِعْمَ الفَتى يا توبَ كنتَ لخائـفٍ	أتاكَ لكي يُحْمى ونِعْمَ المجامِلُ
ونِعْمَ الفَتى يا توبَ جاراً وصاحِباً	ونِعْمَ الفَتى يا توبَ حين تُفاضِلُ[258]

---

254 قيس ولبنى: 106 - 107، وينظر: ديوان مجنون ليلى:145، وديوان جميل بثينة: 48 – 49.

255 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 202، 180، 117، 78، 73،46، وديوان جميل بثينة:181.

256 دلائل الأعجاز: 90.

257 بناء القصيدة: 174.

258 ديوانها: 93، وينظر قولها: 94.

إنما تريد من هذا التكرار- التركيز على صفات أخلاقية تصف بها مَنْ أحبت، لتزيد من تأكيدها هذه الصفات، وأنه يستحق الثناء لما كان يمتلك من أخلاق ومميزات تجعل منه سيداً، فربطت الشاعرة بهذا التكرار الصفات الأخلاقية بتوبة من دون غيره لكونه المرء الكامل أو الإنسان الأمثل ـ بحسب رؤيتها ـ لحمل هذه المميزات.

وأما تكرار مجنون ليلى لعبارة (ألا يا غراب البين) في قوله:

ألا يا غُرابَ البَينِ قَد طِرتَ بِالَّذي — أُحـــاذِرُهُ مِن واقِــعِ الـحَدَثـــانِ

ألا يـا غُـرابَ البَينِ لَونُكَ شاحِبٌ — وَصَـوتُـكَ مَشـنـوٌّ بِكُـلِّ مَكـــانِ

....

ألا يــا غُـرابَ البَينِ مالَكَ غُـدوَةً — تُغَيِّظُني بِالـنَعبِ وَالحَجَـلانِ[259]

فهذا التكرار مرتبط بما يحسه الشاعر من مشاعر القلق والخوف من الفراق، فقد علق الغراب في ذهنه موضوع الفراق، فجاء التكرار نتيجة حالة نفسية أحسها الشاعر خائفاً منها فبدا هذا التكرار مواكباً لهواجسه الداخلية. وقد يكون التكرار مرتبطاً بما يتمناه الشاعر العذري ويرسمه في خياله، ليزيد هذا التكرار الطاقة التصويرية نشاطاً ووضوحاً في الرؤية الفكرية للشاعر، إذ يقول:

ألا لَيتَنا كُنّـا غَـزالَيـنِ نَرتَعي — رِياضـاً مِنَ الـحَوذانِ في بَلَدٍ قَفـرِ

ألا لَيتَنــا كُنّــا حَمـامَـى مَفـازَةٍ — نَطـيرُ وَنَـأوي بِالـعَشِيِّ إِلى وَكـرِ

ألا لَيتَنـا حـوتـانِ في البَحرِ نَرتَمي — إِذا نَـحنُ أَمسَينا نُلَجِّجُ في البَحـرِ

وَيـا لَيتَنـا نَحيـا جَميعـاً وَلَيتَنـا — نَصيـرُ إِذا مِتنا ضَجيعَينِ في قَبرِ[260]

---

259 ديوانه: 210.

260 المصدر نفسه: 126.الحوذان: نبت يرتفع قدر الذراع له زهرة حمراء في اصلها صفرة، وورقته مدورة، وهو من نبات السهل حلو، طيب الطعم.

مثل هذا التكرار يكون هاجساً يلاحق الشاعر العذري لإظهار رغبته في الانفراد بالمحبوبة بعيداً عن الناس، وإن كان ما يتمناه مستحيلاً لذا ربطه بأمنيات هي بعيدة عن الواقع.

ويشكو حاله وما أصابه من ألم ومعاناة يصعب تحملها، من خلال تكرار عبارة (لو أن مابي):

فَلَوْ أنَّ مَابِي بالْحصَى فَلَقَ الْحَصَى ... بالصَّخْرَةِ الصَّمَّاء لانْصَدَعَ الصَّخْرُ

وَلَوْ أنَّ مَابِي بالْوُحُوشِ لَمَا رَعَتْ ... ولا سَاغَهَا المَاءُ النَّمِيرُ وَلا الزَّهْرُ

وَلَوْ أنَّ مَابِي بِالبِحَار لَمَا جَرَى ... بِأمْوَاجِهَا بَحْرٌ إذَا زَخَرَ البَحْرُ[261]

وتظهر الشكوى والمعاناة أكثر في قول كثير عزة حينما كرر عبارة (ياعز لو أشكو الذي قد أصابني):

أيا عَزّ لو أشكو الّذي قَد أصابَني ... إلى مَيِّتٍ في قَبرِهِ لَبَكى لِيا

أيا عَزّ لو أشكو الّذي قَد أصابَني ... إلى راهِبٍ في دَيرِهِ لَرَثى لِيا

أيا عَزّ لو أشكو الّذي قَد أصابَني ... إلى جَبَلٍ صَعبِ الذُرى لا نحَنى لِيا

أيا عَزّ لو أشكو الّذي قَد أصابَني ... إلى ثَعْلَبٍ في جُحْرِهِ لانْبرى لِيا

وَيا عَزّ لو أشكو الّذي قَد أصابَني ... إلى مُوثَقٍ في قَيدِهِ لَعَدا لِيا[262]

تحمل هذه العبارة المكررة نفحات شعورية ذاتية تخصّ الشاعر وتجربته مع المحبوبة، وأراد أن يصف مكابدته الألم فانتقى صوراً متعددة في كل واحدة منها زيادة في تأكيد آلامه ومعاناته، وجاء التكرار مستوعباً للحالة الشعورية للشاعر، فضلا عن الطاقة التصويرية والنغمية التي حملها في هذه العبارة المكررة، إذن

---

261 ديوانه: 103.

262 ديوانه: 365.

التكرار عند الشاعر العذري هو خلق عبارات ملائمة للجو النفسي الذي يمر به مع ما تهيؤه من صورة تصويرية متغمة بالإيقاع الداخلي[263].

ويتضح لنا مما سبق ـ أن ما أوردناه من شواهد شعرية ـ أن الشاعر العذري قد أسهب في تكراره للصوت إسهاباً ينمُّ عن قدرة شعرية ومعرفة في التعامل مع الأصوات، ولو أردنا أن نرتب إحصائية عددية لعملية التكرار لرأينا تكرار الصوت في المرتبة الأولى، ومن ثم يأتي تكرار اللفظة وبعدها تكرار العبارة.

2ـ الجناس: يعدّ الجناس مظهراً من مظاهر التنغيم الموسيقي والتنوع الصوتي في إطار التناظر والتماثل، لذا نرى الشاعر العذري قد حرص على استعماله في صوره الشعرية بأنواعه المختلفة؛ وذلك لضمان إثراء الإيقاع الداخلي بالموسيقى الصوتية، منطلقا في ذلك من التشابه في الوزن والصوت، ومعتمداً على تكرار الصوت وملامح المعنى لتحقيق الجمال الإيقاعي لخطابه الشعري.

وقد حدد البلاغيون والنقاد عدة تعريفات للجناس[264]، فعرفه ابن جني بـ ((أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان))[265]، ولعل هذا التعريف اختصاراً لهذه التعريفات ووضح معنى الجناس عموماً وإن لم يدخل في أنواعه، إذ إن هذه الأنواع تتحدد بماهية المماثلة ونوعها، ومنهم مَنْ عرفه مشتملا أنواع الجناس المختلفة[266]، في تعريفه، إذ يقول: ((هو الإتيان بمتماثلين في الحروف، أو في بعضها، أو في الصورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظماً))[267] وإذا ما تأملنا الغزل العذري نجد أن الشعراء العذريين قد استعملوا معظم أنواع الجناس وصوره وبنسب متفاوتة، فالشاعر العذري أكثر من اعتماده على الجناس المطلق، ولاسيما

---

263 ينظر: ديوان مجنون ليلى: 192،162، 126، 125، 123، 122، 102،87،80، وشعر نصيب بن رباح: 82،81، وديوان توبة بن الحمير: 48.

264 تنظر هذه التعريفات مجموعة في: جنان الجناس: 33- 34 - 35- 36.

265 الخصائص: 50/2.

266 هناك أنواع مختلفة للجناس قد تصل الثلاثين والمائتين: ينظر هذا العدد في: المعجم المفصل في علوم البلاغة: من 466 إلى 526.

267 جنان الجناس:42.

جناس الاشتقاق بشكل مبالغ فيه، في حين لا نجد أثراً للجناس التام ((وهو أن تتفق الكلمتان في لفظهما، ووزنهما، وحركاتهما، ولا يختلفان إلا من جهة المعنى، وأكثر ما يقع في الألفاظ المشتركة))[268].

فنجد ولع الشعراء العذريين بالجناس غير التام واضحاً ولا سيما وأنه قد أعطى لشعرهم النغم الموسيقي ولكن ليس على حساب المعنى، إذ إنهم أرادوا إيصال تجربتهم الشعورية لا محوها بالمحسنات اللفظية التي لا تفضي إلى شيء وإنما جعلوا من الجناس وسيلة إيصال وتفاعل الآخرين مع مشاعرهم وآلامهم ومعاناتهم النفسية، وليس غايتهم استعمال الجناس للتكلف والصنعة ويظهر الجناس غير التام بأنواعه في شعرهم، فقد أكثروا من الجناس المطلق وهو ((المختلف بالأحرف وتتفق الكلمتان في أصل واحدٍ يجمعهما الاشتقاق))[269]، ومن أمثلته قول كثير عزة:

إذا قُلتُ أسلو غارَتِ العَينُ بِالبُكا　　　غِـراءً وَمَـدَّتها مَـدامِعُ حُـفَّلُ[270]

إذ جانس بين (غارت وغِراءً) ليؤكد كثرة دموعه والملاجّة فيها.

وقوله:

كَيفَ يَـروعُ القَـلبَ يا عَزَّ رائِعٌ　　　وَوَجهُكِ في الظَلماءِ لِلسَفرِ مَعلَمُ

وَما ظَلَمَتكِ النَفسُ يا عَزَّ في الهَوى　　　فَـلا تَنقَمي حُبّي فَما فيهِ مَنقَمُ[271]

جانس بين (يروع ورائع، وتنقمي ومنقم) ومنه قول قيس بن ذريح:

إذا نـادى المنـادي باسـم لبنى　　　عييتُ فمـا أطيـق لـه جـوابا[272]

المجانسة بين (نادى والمنادي) ومن شدة ولع الشاعر العذري بهذا الجناس فإنه يلتزم فيه بأكثر من بيت في القصيدة الواحدة[273]، كقول جميل بثينة:

---

268 الطراز: 372.
269 المصدر نفسه:374.
270 ديوانه: 255.
271 المصدر نفسه: 366.
272 قيس ولبنى:68.

صَدّت بُثَينَةُ عَنّي أَن سَعى ساعٍ ... وَآيَسَت بَعدَ مَوعِدٍ وَإِطماعِ

وَصَدَّقَت فِيَّ أَقوالاً تَقَوَّلَها ... واشٍ وَما أَنا لِلواشي بِمِطواعِ

فَإِن تَبيني بِلا جُرمٍ وَلا تِرَةٍ ... وَتولَعي بِيَ ظُلماً أَيَّ إِيلاعِ

فَقَد يَرى اللهُ أَنّي قَد أُحِبُّكُمُ ... حُبّاً أَقامَ جَواهُ بَينَ أَضلاعي

إِنَّ القَليلَ كَثيرٌ مِنكِ يَنفَعُني ... وَما سِواهُ كَثيرٌ غَيرُ نَفّاعِ

قَد كُنتُ عَنكُم بَعيدَ الدارِ مُغتَرِباً ... حَتّى دَعاني لِحيني مِنكُم داعِ

فَاِهتاجَ قَلبي لِحُزنٍ قَد يُضَيِّقُهُ ... فَما أُغَمِّضُ غُمضاً غَيرَ تَهجاعِ

وَلا تُضيعَنَّ سِرّي إِن ظَفِرتِ بِهِ ... إِنّي لِسِرِّكِ حَقّاً غَيرُ مِضياعِ

أَصونُ سِرَّكِ في قَلبي وَأَحفَظُهُ ... إِذا تَضايَقَ صَدرُ الضَيِّقِ الباعِ[274]

ومما لاشك فيه انه لا يخفى علينا أثر الجناس هنا وما أحدثه من ثراء في النغمة الموسيقية التي أدت وظيفتها في إعطاء خفة في الإيقاع الداخلي، مما يجعل القصيدة أكثر قبولا عند المتلقي، فهي مغناة وإن لم تغن، لما فيها من جرس موسيقي صنعه الشاعر، فأثبت من خلاله مقدرته على خلق النغم الموصل تجربته الشعرية التي تضم تجربته الشعورية للمتلقي خير توصيل.

ويكاد يكون هذا النوع من الجناس هو الغالب على غزل الشعراء العذريين[275]، إذ يمدهم بنوع من التكثيف الموسيقي الذي ينشأ إيقاعاً يلامس

---

273 ينظر: قيس ولبنى: 104 – 105 – 106 – 107.

274 ديوانه: 123، الترة: الثأر، والظلم، الجوى: الحزن، وحرقة الحب وشدة الوجد، التهجاع: النومة الخفيفة.

275 ينظر على سبيل المثال: ديوان كثير عزة: 100، 110، 182، وقيس ولبنى: 122،136،146،149،158، 115، 90، 78، وديوان جميل بثينة: 110،120،121،122،127،132،133،135،165،193،200،203،224، وديوان مجنون ليلى: 56،124، وديوان ليلى الاخيلية: 80، وديوان توبة بن الحمير: 28،36،53، وشرح أشعار الهذليين: 834، 954، 974.

الأحاسيس والمشاعر مباشرة، فضلا عن الزخم في الطاقة التعبيرية والدلالية ؛ لان الاشتقاق يزيد من تأكيد المعنى، ويثير فيه دلالة أقوى وأنشط، ومن ثم يزيد من وضوح الصورة الشعرية ونشاطها الجمالي وينطبق هذا الكلام على الأنواع الأخر من الجناس، ومنها الجناس المضارع ((وهو أن يجمع بين كلمتين هما متجانستان لا تفاوت بينهما إلا بحرف واحد سواء وقع أوّلاً أو آخراً أو وسطاً حَشْواً))[276]، ومثال هذا الجناس قول مجنون ليلى:

أعلّل منك النفس بالوعد والمنى   فهل لي بيَاس منك ليلى أعَدّلُ[277]

وقوله:

ألا أيّها القلبُ المعنّى المُعَذّل   أفِقْ عَنْ طلابِ البيض إنْ كنتَ تَعْقِلُ[278]

وقوله:

قفا ودِّعا نجداً ومَنْ حلّ بالحِمَى   وقلّ لنجدٍ عندنا أن يُوَدَّعَا[279]

وقوله:

رَمَتنِيَ عَن قَوسِ العَداوَةِ إنّها   إذا ما رَأتني مُعرِضاً لَخَلوبُ[280]

فالجناس المضارع في (أعلل وأعدل ـ والمعُنّى والمعذّل ـ وحلّ وقلّ ـ ورمتني ورأتني)، هذا التقارب في الصوت أغنى الدلالة وضاعف الإحساس بالصورة الشعرية، وحفز الفكر والذهن في التماس نوع من التشابه الرمزي بين معنى الكلمتين[281]، و((أن التقارب الصوتي يمكن أن يؤول إلى قرابة معنوية))[282]، فأكثر الشاعر العذري من هذا الجناس[283]، لما رآه من تأثيره المناسب في ذهن المتلقي،

---

276 الطراز: 276.

277 ديوانه:171.

278 المصدر نفسه: 172.

279 المصدر نفسه:156.

280 المصدر نفسه 50.

281 ينظر: المرشد: 33/2.

282 في سيمياء الشعر القديم: 35.

283 ينظر على سبيل المثال: ديوان كثير عزة: 468،210،206،102،100، وقيس ولبنى: 138،98،72،67، وديوان مجنون ليلى: 198،164،126،107،81،76،58،55،53، وشرح أشعار الهذليين:951.

وانصراف الآخرين للاستماع إلى معاناته، لان الجرس الذي أحدثه هذا الجناس يستميل الآذان ويجعلها صاغية إليه، فمثلا قول توبة بن الحمير:

أرى اليومَ يأتي دونَ ليلى كأنما   أتى دون ليلى حجة وشهورها[284]

جانس بين لفظتي (أرى وأتى)، وهو بهذه القرابة الصوتية بينهما أثار في ذهن المتلقي الإيهام بالمشابهة في المعنى، وبهذا يكون قد أوصل إحساسه الذاتي إلى المتلقي خير توصيل، وبلغ مرماه في إيجاد هذا الجناس، ((ذلك أن ورود بعض أشكال الجناس في البيت الشعري يبعث المتلقي على الوهم فيظن أنها تكررت بنفسها وهذا الظن يخلق دلالة معينة، ثم أن المتلقي عندما يصل إلى اليقين الحقيقي ينفي ـ إذ ذاك ـ هذه الدلالة ويكتشف الدلالة الحقيقية))[285].

وقد يعمد الشاعر العذري إلى أنواع أخر من الجناس غير التام، طمعاً في إثراء تجربته الشعرية، ورغبةً في إحضار نغم مناسب لصورته الشعرية، وهذا كله لخدمة إيصال تجربته الشعورية للآخرين، ومن أنواع الجناس الأُخر التي بثها ـ وان لم تكن النسبة نفسها في جناس الاشتقاق وجناس المضارع ـ الجناس الناقص وهو زيادة حرف بإحدى الكلمتين[286]، ومنه قول كثير عزة:

كأنّي أنادِي صَخرَةً حِينَ أعرَضَت   مِن الصُّمِّ لو تَمشي بِها العُصمُ زَلّتِ[287]

الجناس الناقص في لفظتي (الصم والعصم)، إذ زاد حرف العين في لفظة (العصم).

ومثله قول مجنون ليلى:

ألاَ يا شِفَاءَ النَّفسِ لو يُسْعِفُ النَّوَى   ونَجْوَى فؤَادِي لاتباح سَرَائِرهْ[288]

إذ زاد حرف الجيم في (نجوى) على لفظة (النوى).

---

284 ديوانه: 28.

285 القاضي الفاضل شاعراً: 176.

286 ينظر: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: 231.

287 ديوانه: 97.

288 ديوانه: 111، وينظر قوله: 201،126،64، وشرح أشعار الهذليين: 935.

وهناك جناس التصحيف وهو((أن تكون النقط فرقاً بين الكلمتين)) [289] ومثاله قول كثير عزة:

إذا ذكرَتْها النَفْسُ جُنَتْ بذكْرِها ... وريعتْ وحنَتْ واستخَفَ جليدُها[290]

فجناس التصحيف واضح في (جنت وحنت).

والنوع الأخر هو جناس العكس، ((أن الكلمة عكس الأخرى))[291]، ومنه قول جميل بثينة:

فوا حسْرَتا أنْ حِيلَ بيني وبينها ... وياحيْنَ نفسي كيف فيك تَحينُ

فَشَيَّب روْعاتُ الفِراقِ مَفَارقي ... وأنْشَزْنَ نفسي فوقَ حيثُ تكونْ[292]

ظهر الجناس بقلب حروف (كيف) إلى (فيك) و(الفراق) إلى (مفارقي). ومنه قوله أيضا:

مَنَّيْتِني فَلَوَيْتِ ما مَنَّيْتِني ... وجعلْتِ عاجلَ ما وعدتِ كآجِلِ[293]

إذ جمع بين جناس المضارع باختلاف حرفي (عاجل و آجل)، وبين جناس العكس في (جعلت وعاجل).

نلحظ مما سبق أن الشعراء العذريين قد رفدوا غزلهم ببعد موسيقي متميز، باستعمالهم مظاهر التنوع الصوتي، وذلك من خلال التكرار ولا سيما تكرار الصوت، والجناس الذي كان له حضور واضح في خطابهم الشعري، وقد لمسنا في الأبيات التي ظهر فيها الجناس نوعاً من التضامن والتآزر الإيقاعي والدلالي، فتوافرت للشاعر العذري طاقة إيقاعية وموسيقية عالية، وعادة ما يوظف الإيقاع الداخلي بأنواعه كلها في المساهمة لإنتاج المعنى الشعري، فلا تُنكر إفادته في

---

289 البديع في البديع: 34.
290 ديوانه: 201.
291 البديع في البديع: 54.
292 ديوانه: 200.
293 المصدر نفسه: 180، وينظر جناس العكس في ديوان مجنون ليلى: 76،64.

إغناء التجربة الشعرية والشعورية عند الشاعر العذري، لأن للجرس الصوتي أهمية كبيرة في استيعاب المعنى واستلهامه، لما يثيره في المتلقي من إثارة ذهنه وخياله لاستكشاف المعنى واستجلائه، ولا سيما في استعمال الجناس، لان ترجيع الألفاظ المتشابهة تجذب الأسماع إليها، وتُهيّئ الأذهان للمشاركة في استجلاء معناها، لذا استغل الشاعر العذري الجناس بأنواعه لإضفاء القوة التعبيرية على صوره الشعرية من خلال الألفاظ الاشتقاقية التي ضمت بين جناحيها اللفظ والمعنى.

ونستطيع أن نقول إن الإيقاع بأنواعه كلها سواء أكان في الصوت أم الكلمة أم العبارة أم الوزن والقافية يفقد قيمته إذا لم يكن له ارتباط وثيق بمضمون الفن الشعري الذي يؤديه، ومناسبته لعاطفة الشاعر الداخلية التي خلقت هذه الإيقاعات وكانت سبباً في إيجادها.

وهذا بطبيعة الحال يصل باللغة والألفاظ والأصوات إلى علاقة بنائية بينها وبين الصورة الشعرية، لكونها مادة لها أو وسطاً ناقلا لما يحسه الشاعر ويرغب في إظهاره للمتلقي عبر صورته الشعرية؛ لان الصوت لا يعطي معنى وحدَهُ إلا إذا ادخل في الكلمات، ومن ثم اللغة التي تكون في طريقها الى دور البناء الكامل للصورة الشعرية[294].

294 ينظر: الصورة في التشكيل الشعري: 29.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدّارة، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط1، 1408هـ – 1988م.

2. اتجاهات الشعر في العصر الأموي،د.صلاح الدين الهادي، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة،مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر،ط1،1407هـ – 1986م.

3. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ – 1981م.

4. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

5. اثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، توفيق الزيدي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

6. أساس البلاغة، الزمخشري (ت538هـ)،دار صادر، بيروت،1399هـ 1979م.

7. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق هـ ريتر، استانبول: مطبعة وزارة المعارف، ط2، 1399هـ – 1979م.

8. الأسس الفنية للنقد الأدبي، عبد الحميد يونس، نشر دار المعرفة،القاهرة، 1958م.

9. الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ركن الدين محمد بن علي الجرجاني (ت 729هـ)، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1423هـ – 2002م.

10. إشكالية الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، دمشق، 1990م.

11. إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.

12. الأصول الدرامية في الشعر العربي،د.جلال الخياط،دار الرشيد للنشر،1982م.

13. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني (356هـ – 576م)،شرحه وكتب هوامشه عبد أ. علي مهنّا، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1407هـ – 1986م.

14. الامالي في الأدب الإسلامي، د. ابتسام مرهون الصفار، دار الحكمة للطباعة والنشر، د.ت.

15. أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ناصر الدين عبد الله بن عمر البيضاوي (ت 685هـ)، دار الجيل، د.ت.

16. الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين ابو عبد الله الخطيب القزويني (ت739هـ)، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، الأزهر 1966م.

17. البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ (ت584هـ)، حققه عبد أ. علي مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1407هـ - 1987م.

18. البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، 1965.

19. البلاغة والتحليل الأدبي، د. احمد أبو حاقة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1988م.

20. بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

21. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، د. عبدالله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988م.

22. بناء القصيدة العربية، د. يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979.

23. البنية الإيقاعية في شعر شوقي، د. محمود عسران، طبعة ونشر وتوزيع مكتبة بستان المعرفة، 2006.

24. البيان والتبيين،أبو عثمان عمرو ن بحر الجاحظ (150- 255هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الناشر مكتبة الخفاجي بالقاهرة، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، ط5، 1405هـ - 1985م.

25. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزبيدي (ت 1205هـ)، دار صادر، بيروت، 1306هـ.

26. تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، السباعي بيومي، مكتبة نهضة مصر، 1948م.

27. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950م.

28. التجربة الخلاقة، البروفسور س. م. بورا، ترجمة سلافه حجاوي، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة 31، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1397هـ - 1977م.

29. تزيين الأسواق بتفصيل اشواق العشاق، داود الأنطاكي (ت1008هـ)، دار الطباعة، 1291هـ

30. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، د.ت.

31. التطور والتجديد في الشعر الأموي،د.شوقي ضيف،دارالمعارف،ط6، د.ت.

32. التعبير القرآني، د. فاضل صالح السامرائي، جامعة بغداد، بيت الحكمة، طبع دار الكتب، جامعة الموصل، 1987م.

33. التعبير الموسيقي، د. فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، 1956م.

34. تفسير القران العظيم، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي(ت774هـ)،دارالمعرفة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان،1388هـ – 1969م.

35.التفسير النفسي للأدب،د.عز الدين إسماعيل.دار العودة،بيروت،ط4، 1981م.

36. تفسير وبيان كلمات القران الكريم، الشيخ حسنين محمد مخلوف، المكتبة العثمانية، بغداد، ط1، 1421هـ – 2000م.

37. تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن احمد الأزهري (282– 370هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، راجعه محمد علي النجار، دار الصادق للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م.

38. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1980م.

39. جمهرة انساب العرب، أبو محمد علي بن احمد بن حزم الأندلسي (456هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، 1962م.

40. جنان الجناس في علم البديع، الشيخ صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت764هـ)، تحقيق سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1407هـ – 1987م.

41. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، احمد الهاشمي، الناشر اسماعيليان، ط1، د.ت.

42.الحب العذري،د.احمد عبد الستار الجواري،دار الكتاب العربي بمصر، 1947م.

43. الحب المثالي عند العرب، د. يوسف خليف، دار المعارف بمصر، سلسلة اقرأ، 1961م.

44. حديث الأربعاء، د. طه حسين، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1356هـ - 1937م.
45. حياة الحيوان الكبرى، الشيخ كمال الدين الدميري (ت808هـ)، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان، ط1، 1427هـ – 2006 م.
46. الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ)، شرح وتحقيق د. يحيى الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، ط1، 1986م.
47. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (ت392هـ)، تحقيق محمد علي النجار، الناشر دار الكتاب العربي بيروت ـ لبنان،مطبعة دار الكتب المصرية 1376هـ - 1957م.
48. خصائص الاسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية التونسية، 1981م.
49. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد كتاب العرب 1998م.
50. دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة، مجموعة من النقاد، ترجمة وتحرير عنيد ثنوان رستم، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد، 1989م.
51. دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، د. محمد زغلول سلام، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر، الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية، 1973م.
52. دراسات نقدية في الأدب العربي، د. محمود عبدالله الجادر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة بغداد، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر – الموصل، د.ت.
53. دلائل الاعجاز في علم المعاني،عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت – لبنان، 1398هـ – 1978م.
54. دليل الدراسات الأسلوبية،د. جوزيف ميشال شريم،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت – لبنان،ط1، 1404 هـ – 1984م.
55. دور الكلمة في اللغة،ستيفن اولمان، ترجمة كمال محمد بشير، القاهرة، 1975م.
56. ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، شرح وتعليق د. م. محمد حسين، الناشر مكتبة الآداب بالجماميزت،المطبعة النموذجية، د. ت.

57. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط2، 1964م.

58. ديوان توبة بن الحمير الخفاجي، تحقيق خليل إبراهيم العطية، طبع بمطبعة الإرشاد – بغداد، 1387هـ - 1968م.

59. ديوان جميل شاعر الحب العذري، تحقيق د. حسين نصار، الناشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د.ت.

60. ديوان سلامة بن جندل، صنعة محمد بن الحسن الأحول، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1407هـ 1987م.

61. ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبدالقادر احمد، دار الكتاب الجديد، ط1، 1968م.

62. ديوان العباس بن مرداس السلمي، تحقيق د. يحيى الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، دار الجمهورية – بغداد، 1968م.

63. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي بمصر، ط1، 1957م.

64. ديوان عمر بن ابي ربيعة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة التجارية الكبرى، مصر، 1965م.

65. ديوان كثير عزة، تحقيق د.إحسان عباس،دار الثقافة– بيروت، 1971م.

66. ديوان ليلى الاخيلية، تحقيق خليل إبراهيم العطية وجليل العطية، سلسلة كتب التراث 5، وزارة الثقافة والإرشاد، دار الجمهورية – بغداد، 1386هـ - 1967م.

67. ديوان مجنون ليلى، تحقيق عبد الستار احمد فراج، الناشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د.ت.

68. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط2، د.ت.

69. ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير د. خالد ناجي السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، ط1، 2002م.

70. الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، ط1، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، 1975م.

71. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت466هـ)، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مصر، 1953م.

72. سمط اللآلي في شرح الامالي، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري(ت487هـ)، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936م.

73. شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري (ت275هـ)، رواية أبي الحسن علي بن عيسى بن علي النحوي، عن أبي بكر احمد بن محمد الحلواني، عن السكري، تحقيق عبد الستار احمد فرّاج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة – القاهرة، د.ت.

74. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة – بيروت، ط3، 1981م.

75. شعر نصيب بن رباح، تحقيق د. داود سلوم، نشر جامعة بغداد، مطبعة الإرشاد – بغداد، 1967م.

76. الشعر والشعراء، عبدالله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)، تحقيق احمد محمد شاكر، القاهرة، ط2، 1386هـ - 1966م.

77. الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط5، د.ت.

78. الشعرية، تزفتيان تودروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تريفال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1987م.

79. شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، د. جودت فخر الدين، منشورات دار الآداب، بيروت، 1984م.

80. صبح الأعشى في صناعة الانشا، أبو العباس القلقشندي (ت821هـ)، طبع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، د.ت.

81. الصورة الشعرية، سيسل – دي لويس، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر والطباعة، د.ت.

82. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، الناشر المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.

83. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د.جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

84. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، توزيع دار الفارس للنشر والتوزيع – عمّان – الأردن، ط2، 1999م.

85. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، نشر الجامعة الأردنية، مكتبة الأقصى – عمان، 1976م.

86. الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، طبعة دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان، 1983م.

87. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، نشر الجامعة الأردنية، مكتبة الأقصى – عمان، 1976م.

88. الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد – العراق، ط1، 1987م.

89. الصورة في التشكيل الشعري (تفسير بنيوي)، د. سمير علي سمير، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 1990.

90. صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، د. خليل محمد عودة، طبع دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط1، 1408هـ - 1988م.

91. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجُمحي (139- 231هـ)، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، د.ت.

92. الطراز (المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز)، يحيى بن حمزة العلوي اليمني (ت745هـ)، مراجعة محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط1، 1415هـ - 1995م.

93. عشرة شعراء مقلون، د. حاتم صالح الضامن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة بغداد، 1411هـ - 1990م.

94. العصر الإسلامي (تاريخ الأدب العربي)، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط7، د.ت.

95. العصر الجاهلي (تاريخ الأدب العربي)، د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، د.ت.

96. عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار الأردن – الزرقاء، ط1، 1405هـ - 1985م.

97. علم البيان، د.عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، 1424هـ - 2004م.

98. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، الازدي (390- 456هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت – لبنان، ط4، 1972م.

99. الغزل في العصر الجاهلي، د. احمد محمد الحوفي، طبع دار القلم، بيروت، 1381هـ - 1961م.

100. فن التشبيه، علي الجندي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1966م.

101. فن المسرحية، فروب ميليت، جير الدبنستلي، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة د. محمود السمرة، دار الثقافة بيروت، 1966م.

102. في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، د. محمد عبد الحميد، الناشر دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2005م.

103. في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1982م.

104. في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، 1407هـ - 1987م.

105. في مفهوم الإيقاع، د. محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، ع32، تونس، 1991م.

106. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة 240، مطبعة الرسالة–الكويت، شعبان 1419هـ- كانون الأول 1998م.

107. في النقد الأدبي، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979م.

108. القصة في مقدمة القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي، د. علي جابر المنصوري، جامعة بغداد، 1990م.

109. قيس ولبنى شعر ودراسة، تحقيق د. حسين نصّار، الناشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د.ت.

110. كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متي بن يونس القنائي من السرياني الى العربية، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة شكري محمد عيّاد، الناشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، 1386هـ - 1967م.

111. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري(ت395هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم – منشورات المكتبة العصرية – صيدا – بيروت، 1986م.
112. كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي (100-175هـ)، تحقيق د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، سلسلة المعاجم والفهارس 43، وزارة الثقافة والإعلام، 1981م.
113. كثير عزة حياته وشعره،د.احمد الربيعي، طبع ونشر دار المعارف بمصر،1967م.
114. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي (467- 538هـ)، طبعة طهران، د.ت.
115. لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت711هـ)، طبع ونشر وتوزيع دار الحديث، القاهرة، 1423هـ - 2003م.
116. مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1963م.
117. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير(ت622هـ)، تحقيق د. احمد الحوفي و د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ط1، 1962م.
118. المخصص، أبو الحسن علي بن إسماعيل الأندلسي ابن سيدة (ت458هـ)، مطبعة بولاق، 1318هـ
119. المرثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان إسماعيل، مطبعة الزهراء – بغداد، 1394هـ - 1974م.
120. المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1955م.
121. المصباح المنير في غريب شرح الكبير، احمد بن محمد بن علي المقري الفيومي (ت770هـ)، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت.
122. المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم انجليزي – عربي، د. محمد عناني، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، دار نورمان للطباعة – القاهرة، ط1، 1996م.

123. المصطلح في الأدب الغربي، د. ناصر الحاني، منشورات دار الكتب العصرية – صيدا – بيروت، 1968م.
124. المعتمد في الأدوية المفردة، يوسف بن عمر بن علي بن رسول، تحقيق محمد رضوان مهنا، مكتبة جزيرة الورد – المنصورة – مصر، ط1، د.ت.
125. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984م.
126. المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط2، 1419هـ - 1999م.
127. المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، د. أنعام فوّال عكّاوي، مراجعة احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط1، 1427 هـ - 2006م.
128. معجم النقد العربي القديم،د.احمد مطلوب،دار الثقافة العامة،بغداد-،1989م.
129. مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبو بكر السكاكي (ت626هـ)، تحقيق د. أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة – بغداد، 1982م.
130. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، د. جابر احمد عصفور، طبع ونشر وتوزيع المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982م.
131. المقتضب، أبو العباس المبرد (ت285هـ)، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، مطابع شركة الإعلانات الشرقية،لجنة أحياء التراث الإسلامي، د.ت.
132. مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، 1982م.
133. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت684هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1916م.
134. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، طبع ونشر مكتبة الانجلو المصرية، ط3، 1965م.
135. موسيقى الشعر العربي، د. شكري عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، 1968م.
136. نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي (دراسة وتحليل، د. نوري حمودي القيسي و د. بهجت الحديثي و د. محمود الجادر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة بغداد – كلية الآداب، 1994م.

137. نظرية إيقاع الشعر العربي، د. محمد العياشي، المطبعة العصرية – تونس، 1976م.

138. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، ط1، 1419هـ – 1998م.

139. نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، د. نواف قوقزة، وزارة الثقافة عمّان – الأردن، 2000م.

140. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة بيروت – لبنان، 1973م.

141. النقد التحليلي، محمد محمد عناني، دار الجيل للطباعة، القاهرة، 1986.

142. النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية – بغداد، ط1، 1986م.

143. نقد الشعر، قدامة بن جعفر(ت337هـ)، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، 1949م.

145. هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، د.عبد الرزاق خليفة محمود، دار الشؤون الثقافية العامة ((آفاق عربية)) – بغداد، ط1، 2001م.

الرسائل و الأطاريح

1. البناء الشعري عند مسلم بن الوليد، عباس رشيد، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة بغداد، 1992م.

2. البنْيَة السردية في شعر العصر العباسي الثاني، افتخار عناد إسماعيل، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب – الجامعة المستنصرية، 1425هـ – 2004م.

3. حاسة البصر (العين) ودلالتها الموضوعية والفنية في الشعر العربي القديم وصدر الإسلام، دلال هاشم كريم، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة بغداد، 1419هـ – 1999م.

4. الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الموصل، 1989م.

5. السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث، عبد الله إبراهيم، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1412هـ 1991م.

6. شعر عمر بن أبي ربيعة (دراسة إسلوبية)، أمل عبد الله سلمان، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب – جامعة بغداد، 1419هـ - 1998م.
7. شعر لبيد بن ربيعة العامري (دراسة نقدية)، خالد علي مصطفى، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب – الجامعة المستنصرية، 1425هـ - 2004م.
8. القاضي الفاضل شاعرا، كمال عبد الفتاح حسن، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة بغداد، 1419هـ - 1998م.
9. قصص الحيوان في الأدب العربي القديم، جعفر صادق محمد، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب – جامعة بغداد، 1986م.

المجلات والدوريات

1. التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي – دراسة في الصورة، د. عبد القادر الرباعي، جامعة الكويت، العدد السابع عشر، المجلد الخامس، 1985م.
2. شعر المرقش الأصغر، د. نوري حمودي القيسي، مجلة كلية الآداب – جامعة بغداد، العدد الثالث عشر، 1972م.
3. القصة في شعر امرئ القيس، د.عمر الطالب، مجلة التربية والعلم، العدد الأول، 1979م.
4. المرقش الأكبر أخباره وشعره، د. نوري حمودي القيسي، مجلة العرب، الجزء السادس، السنة الرابعة، 1970م.

السيرة العلمية

- الاسم: دلال هاشم كريم الكناني
- التولد: بغداد 1968
- الدرجة العلمية: مدرس
- التخصص العام: الأدب العربي ونقده
- التخصص الدقيق: النقد الأدبي
- عضو لجنة المناهج الدراسية في كلية التربية / سامراء
- مسؤول وحدة التعليم المستمر
- مقرر الدراسات العليا في كلية التربية / سامراء
- مدرس مادة: قضايا أدبية حديثة في الدراسات العليا / كلية التربية ـ سامراء.
- مدرس النقد الأدبي الحديث وتاريخ النقد الأدبي القديم والأدب الجاهلي والأدب الإسلامي في الدراسات الأولية في كلية التربية ـ سامراء

ـ حصلت على شهادة البكالوريوس من كلية الآداب / جامعة بغداد ـ قسم اللغة العربية سنة 1990 .

ـ حصلت على شهادة الماجستير من كلية الآداب / جامعة بغداد ـ قسم اللغة العربية سنة 1990 عن رسالتي المعنونة (العين "حاسة البصر" في الشعر العربي قبل الإسلام وصدر الإسلام دراسة موضوعية وفنية) 1999 .

ـ حصلت على شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي من كلية الآداب/جامعة بغداد عن اطروحتي الموسومة (الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري في العصر الأُموي) 2009

الأبحاث المنشورة

1. تعبيرية اللون في شعر الحطيئة، مجلة سر من رأى
2. المخبل السعدي بين الجاهلية والإسلام، مجلة سر من رأى
3. دلالة الحيوان في شعر الغزل في العصر الأُموي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية.
4. المبالغة والغلو في شعر الغزل في العصر الأُموي، مجلة آداب الفراهيدي، كلية الآداب تكريت
5. مرثية سعدي الشيرازي للخليفة المستعصم بالله ورثاء بغداد قراءة نقدية. مؤتمر كلية الآداب تكريت. بالاشتراك.

أبحاث قيد الانجاز

1. صورة الرسول (المبعوث) في شعر الغزل في العصر الأُموي

كتب قيد الطبع

1. مرجعيات الصورة الشعرية وانماطها في رثاء المصلوبين. بالاشتراك مع محمد أحمد شهاب

كتب قيد الانجاز

1. عشرة شعراء مغموورون جمع وتحقيق ودراسة. بالاشتراك مع محمد احمد شهاب

ربما تكون لحساسية الغزل العذري ـ بوصفه المادة الأساسية في عملية الرصد البحثي هنا ـ فاعلية نوعية في التوجّه إلى منطقة الصورة الشعرية، فالشاعر العاشق في غزله العذريّ شاعر تشكيلي يسعى إلى استدراج الطبيعة وغزوها صوريا من أجل تحفيزها على الاستجابة لنوعه العشقي، حيث تتفاعل الحواس مع فنون البلاغة، وينفتح الإيقاع على إمكانات جديدة.

لقد سعت هذه الدراسة المهمة إلى مقاربة الأسئلة الشعرية المقترحة من خلال استخدام مهادات نظرية احتشدت بدقة ووضوح ومهارة في سياق منهجي منتظم، يمكنها أن تسعف آلة التحليل والتأويل والقراءة للوصول إلى قناعات تندرج في إطار مشروعها الأكاديمي الذي تبنته، وكانت الذائقة النقدية في تلمّس جوهر الحساسية العذرية في النصوص على أساس تمثيلها صوريا، حاضرة في مشهد القراءة، على النحو الذي يدفعنا إلى القول بأن هذا الكتاب استطاع المزاوجة بين متطلبات الشرط الأكاديمي في الدراسة من جهة، ومتطلبات القراءة النقدية الساعية إلى بلـ[illegible] العميقة للنصوص من جهة أخرى، على النحو [illegible] به إلى صحة الانتخاب والتحديد والبحث و[illegible] ممارسة واعية فرضت أنموذجها وحققت شخـ[illegible]

د. محمد [illegible]





